Johannes Itten

Arta culorii

martie 2001

2000



Redactare computerizată: ORTANSA ALEXANDRA MAZILU

Având acces la traducerea acestei cărți, în momentul când am terminat-o de studiat, mi-am dat seama pe ce comoară neprețuită am pus mâna. Considerând că nu este normal să mă mulțumesc doar cu lecturarea ei, am încercat s-o redactez şi să fac toate desenele din lucrare la calculator în timpul liber, această activitate luându-mi un an de zile. Dar nu-mi pare rău de timpul acordat acestei activități, deoarece, după mine nu-l consider un timp pierdut, ci o mare realizare, de care se vor bucura şi alții.

Aşa de mult m-a captivat această capodoperă a teoriei despre culoare, încât, iertat să-mi fie, mi-am permis să vin cu unele completări aduse lucrării originale şi anume: am ilustrat şi experimentele care nu erau, am adăugat datele biografice tuturor marilor artişti plastici la care se face referire în lucrare, iar la sfârşitul ei am întocmit un INDEX de tablouri comentate, unul de figuri şi un dicționar de nume. Am considerat că aceste completări vor veni în ajutorul celui ce o va studia şi că în felul acesta îi voi uşura munca.

Încă odată îmi cer scuze fată de cititori pentru îndrăzneala mea de a veni cu completări la această lucrare,

8 ianuarie 1999 – 20 mai 2000
FOCŞANI

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Pentru a evita confundarea desenelor din lucrarea originală a lui JOHANNES ITTEN cu desenele executate de mine, pe ale mele le-am semnat şi le-am aşezat pe un fond diferit de celelalte. Am considerat că este cea mai potrivită opțiune.

Johannes Itten

(Südern-Linden, 1888 - Zürich, 1967)

Pictor şi teoretician elveţian. Studiază la Universitatea din Berna şi la Şcoala de Arte Frumoase din Geneva. Debutează în 1913, la Stuttgart, cu tablouri nonfigurative, în care se ocupă de raporturile între culori.

Problemelor expresiei prin culoare ale picturalităţii pure le consacră mai mulţi ani ca profesor la o Şcoală de desen din Viena, 1916-1919; Bauhaus, în Weimar, 1919-1923; o Şcoală particulară din Berlin, 1926-1931; Şcoala de Arta Textilelor din Krefeld, 1932-1938. Conduce între 1938-1953 Şcoala de Arte Frumoase şi Muzeul de Arte şi Meserii din Zürich.

În acelaşi sens, se înscrie activitatea sa de teoretician al artei, studiile sale fiind adunate în volumele: ***«KUNST DER FARBE»*** *(„ARTA CULORII„ - 1961)* şi ***«MEIN VORKURS AM BAUHAUS»*** *(„CURSUL INTRODUCTIV LA BAUHAUS„ - 1963)*.

În pictură, rămâne întrega viaţă credincios analizei relaţiilor dintre culori. Prin dispunerea geometrică, pe verticală şi orizontală *(în această privinţă se întâlneşte cu programul grupării olandeze* ***«De Stijl»****, „Stilul„ - 1917)*, artistul urmăreşte capacitatea de expresie a unui ton în funcţie de intensitatea şi amploarea proprie, cât şi de intensitatea şi amploarea tonurilor vecine.

El urmăreşte valorile luminii şi culorii aşa cum se prezintă ele în natură, făcând, după expresia lui **Georges Peillex**, ***«o pictură concretă, în acelaşi timp raţională şi senzuală»***.

GÂNDUL MEU

Când avură loc primele convorbiri asupra învățăturii mele despre culoare, între mine și domnul **Peter Mayer**, domnul **Mayer** recunoscu foarte precis greutățile de a tipări o asemenea operă tehnică, plină de importanță. Cu curaj și hotărâre, dumnealui interveni pentru editarea *«ARTEI CULORII»* și editarea deveni posibilă, cercetările mele în domeniul culorilor putând fi accesibile unui public larg.

Editurii Otto Mayer trebuie să-i mulțumesc pentru marea încredere în lucrarea mea și să-i aduc cele mai bune urări pentru toate ostenelile sale. Ajutoarele în muncă au fost tot timpul gata să rezolve toate problemele care ieșeau la iveală, în modul cel mai bun.

Institutul Grafic E. Werttel-Steiner din München, a lucrat cu mare atenție la procurarea filmelor pentru reproducerile exemplelor-exerciții, pentru ca și corectitudinea coloristică să poată fi obținută.

La corectarea manuscriselor mi-a dat un ajutor cu totul valoros, doamna **Lucia Moholy**.

Fără ajutorul permanent și încurajarea soției mele, această carte n-ar fi putut fi scrisă până la capăt.

Zürich, 18 februarie 1961,

Johannes Itten

INTRODUCERE

«Tot ce se poate învăța din cărți sau de la învățători seamănă unei căruțe», stă scris în «VEDA» *(cele mai vechi scrieri indiene sacre: «RIG-VEDA» = veda imnurilor de slavă adresate zeilor, «SAMA-VEDA» = veda cântecelor de ritual, «YAJDUR-VEDA» = veda formulelor de sacrificii, «ATHARVA-VEDA» = veda descântecelor și formulelor magice).* ***«Doar căruța te duce pe un drum accesibil, iar cine ajunge la sfârșitul acestui drum trebuie să meargă mai departe pe jos.»***

Cu cartea mea încerc să făuresc această ***«căruță»,*** care să fie spre ajutorul tuturor acelora care se ocupă cu problemele artistice ale redării coloristice.

Se poate porni la drum și fără ***«căruță»,*** dar drumurile fiind greu accesibile, pătrunderea este plină de greutăți și merge mai încet. Dacă cineva vrea să ajungă la un rezultat mai înalt, atunci trebuie să pornească la drum cu această ***«căruță».*** Mulți elevi m-au ajutat la construirea ei, cărora le mulțumesc pentru întrebările pe care mi le-au pus.

Învățătura dezvoltată aici, este o știință a culorilor pe bază estetică și rezultatul obținut, experiențele ei, sunt părerea unui pictor. Pentru un artist este important să cunoască efectele culorii și nu *«adevărurile coloristice» (cu existența obiectivă a culorilor se ocupă fizicienii și chimiștii).* Aparența culorilor este controlată prin intuiție, din această cauză reproducerile alăturate sunt indispensabile.

Știm că taina cea mai importantă a culorii rămâne nedezvăluită chiar și ochiului, putând fi simțită numai cu inima. Esențialul cade în afara unei explicații, sau a unor formulări. Există în arta plastică și în domeniul esteticii, pentru un artist, reguli generale și obligatorii, adevăruri coloristice; sau critica estetică a culorilor ar fi subordonată unei păreri subiective:

- dacă fără să știți alcătuiți capodopere, atunci drumul este al neștiinței;
- dacă neștiința nu vă ajută să creați capodopere, atunci trebuie să vă câștigați știința prin muncă.

Învățăturile și teoriile sunt bune în orele grele de muncă, în timpul creației ele se rezolvă prin intuiție.

Studiile amănunțite despre marii maeștri ai culorii ne-au dus la convingerea că toți au avut o știință despre culoare. Foarte importante au fost pentru mine studiile de culoare ale lui **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet și savant german)*, **Philipp Otto Runge** *(1777-1778, pictor și poet german)*, **Wilhelm von Berzold** *(1837-1907, fizician și meteorolog german)*, **Michel Eugène Chevreul** *(1786-1889, chimist francez)*, **Adolf Hölzel** *(1853-1954, pictor german)* și alții.

Sper ca în această carte să pot explica o mare parte a problemelor de culoare și totodată să nu fie redate în ea numai regulile elementere obiective și fundamentale, ci și formarea gustului pentru culoare legat de domeniul subiectiv. Dacă vrem să ne eliberăm de păreri subiective, o putem face numai prin cunoașterea științifică a legilor obiective.

În teoria muzicii, studiul compoziției este deja de mai multă vreme și de la sine înțeles o bază în educația muzicală, dar un muzician poate să înțeleagă contrapunctul și poate rămâne un compozitor plictisitor, dacă îi lipsește intuiția și inspirația. Tot așa un pictor poate cunoaște toate posibilitățile de forme și compoziție, dar nu are valoare dacă îi lipsește inspirația.

Johann Wolfgang Goethe *(1749-1832, poet şi savant german)* spunea: ***«Genialul există prin 99% transpiraţie şi 1% inspiraţie».*** **Johann Sebastian Bach** *(1685-1750, compozitor şi organist german)* are o părere asemănătoare, iar **Richard Strauss** *(1864-1949, compozitor şi dirijor german)* a discutat cu câţiva ani în urmă într-o revistă problema proporţiei dintre inspiraţie şi munca logică de contrapunct, scriind că: ***«operele mele sunt 4-6% măsuri de inspiraţie, restul fiind muncă de contrapunct.»***

Leonardo da Vinci *(1452-1519, pictor şi savant italian),* **Albrecht Dürer** *(1471-1528, pictor german),* **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathis Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german),* **El Greco** *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* şi alţi pictori nu au încetat să picteze conştient, logic. Cum putea să existe **«Altarul de la Isenheim»**, fără ca **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathis Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)* să fi studiat problemele de formă şi culoare?

Victor Eugène Delacroix *(1799-1863, pictor francez)* scria în: ***«Les artists de mon temps»*** *(«Artiştii timpului meu»)*: ***«Elementele studiului culorii nu sunt predate şi analizate în şcolile de artă, fiindcă opinia generală în Franţa nu vede necesitatea; proverbul spune: „Desenator poţi deveni, colorist însă trebuie să te naşti."»*** El se întreba de ce se spune tainele culorilor şi de ce principiile ştiinţifice sunt luate drept taine, ele trebuind să fie cunoscute de toţi artiştii şi să fie predate tuturora.

Ştiinţa legilor creaţiei plastice nu trebuie să fie o piedică în creaţia artistică, ea trebuie să te elibereze de nesiguranţă şi de o impresie neclară. Este de la sine înţeles că toate aşa numitele reguli ale culorii sunt numai valori parţiale în complexitatea aparenţei culorilor.

Câte taine au fost descoperite de mintea omenească? Totuşi acestea nu au pierdut din minunăţia lor *(curcubeul, trăsnetul, fulgerul, atracţia gravitaţională, etc.)* Aşa cum broasca ţestoasă îşi trage picioarele în carapace ca să se apere, artistul îşi ascunde ştiinţa lui atunci când creează intuitiv. Oare ar fi bine pentru broasca ţestoasă să nu aibă picioare?

Culoarea este viaţa, fiindcă o lume fără culoare ne apare moartă. Culorile sunt idei străvechi, copiii luminii incolore de la începutul existenţei sale şi ai partenerului ei, umbra necolorată. Aşa cum flacăra creează lumina, aşa lumina creează culorile. Ele sunt copiii luminii, iar lumina este mama culorilor. Lumina, fenomenul străvechi al lumii ne dezvăluie prin culori sufletul viu al acesteia.

Nimic nu ne-ar putea zgudui mai mult, ca atunci când ar apărea pe cer o cunună luminoasă. Trăznetul, fulgerul, ne sperie, dar culorile curcubeului şi ale aurorei boreale ne îmblânzesc şi ne înalţă sufletul. Curcubeul este simbolul păcii. Aşa cum sufletul împrumută cuvântului o rostire colorată, aşa culoarea împrumută unei forme un răsunet sufletesc. Esenţa originală a culorilor este un sunet ca de vis, este muzica devenită lumină. În momentul când meditezi asupra culorii, închegi fraze şi astfel se descompune aroma culorii, rămânând în mâini doar corpul ei.

Din documentele colorate ale epocilor străvechi, noi putem descifra dispoziţia sufletească a neamurilor respective.

Grecii şi egiptenii aveau o mare plăcere pentru creaţia cât mai bogată în culoare.

În China existau deja î.e.n. pictori mari. Un împărat din dinastia **«Han»** *(dinastie chineză din antichitate; se împarte în **dinastia Han de apus**: 206 î.e.n.-9e.n. şi **dinastia Han de răsărit**: 25-220 e.n.),* poseda în anul 80 î.e.n. depozite muzeu pentru picturile adunate de el, care se spune că ar fi fost de o mare frumuseţe coloristică. În timpul dinastiei **«T'ang»** *(sau **Tan**, 618-906 e.n., dinastie de împăraţi chinezi)* a apărut în China pictura de frescă şi de şevalet. În acelaşi timp s-a dezvoltat ceramica glazurată în culori noi *(galben, roşu, albastru şi verde).*

În timpul dinastiei **«Sung»** *(sau **Sun**, 960-1279 e.n., dinastie de împăraţi chinezi)* s-a rafinat extraordinar de mult simţul culorii, tablourile au devenit mai naturaliste prin variaţia culorilor, iar în creaţia de ceramică au apărut culori noi, până atunci nefolosite *(sedalon şi claire de lune).*

Din primele epoci ale erei noastre s-au păstrat în Europa mozaicuri romane şi bizantine,

cu o intensă policromie. În arta mozaicului se cere o adâncă știință a culorii, întrucât fiecare suprafață colorată trebuie să fie bine gândită. Artiștii mozaicari de la Ravenna *(Italia)*, știau să compună deja multe efecte de culoare diferențiate, obținute prin complementare. În Mausoleul Galilei Placidia *(Ravenna)* există o atmosferă deosebită, obținută prin griuri colorate. Ea apare din cauza reflectării luminii oranj-gălbui, care pătrunde prin ferestrele din alabastru, pe pereții din mozaic albastru. Vizitatorul, umblând prin fiecare colț al încăperii, primește diferite cantități de lumină colorată și de aceea varietatea de culori este mare. Acestea îi creează o senzație de culori plutitoare.

În Evul Mediu, în miniaturistica irlandeză, găsim în sec. al VII-lea și al IX-lea culori foarte variate și foarte diferențiate. Cele mai impresionante în puterea lor strălucitoare, sunt acele tablouri în care culorile diferențiate sunt redate toate la fel de luminoase. Astfel apar efectele calde-reci, așa cum le vom găsi doar mai târziu la impresioniști și la **Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)*. În cartea ***«Books of Kell's»*** sunt pagini, care prin pictura lor logic-colorată și prin ritmica lor organic-lineară, sunt atât de majestuase și curate, precum o fugă de **Johann Sebastian Bach** *(1685-1750, compozitor și organist german)*.

Sensibilitatea și inteligența creatoare a acestor miniaturiști *«abstracți»* găsesc continuarea lor monumentală în pictura pe sticlă din Evul Mediu. Faptul că la început se foloseau în pictura pe sticlă puține culori diferențiate, redarea lor apărând primitivă, se datorește motivului că în acel timp producerea tehnică a sticlei permitea doar puține culori. Cine a studiat vreodată o zi întreagă ferestrele Catedralei din Chartres *(Franța)* în lumina schimbătoare a zilei, văzând cum în apusul soarelui rozeta mare de deasupra bisericii înflorește într-o imensă gamă de culori, nu va uita niciodată acel moment de o frumusețe supranaturală.

Artiștii din *epoca romanică și din goticul timpuriu* foloseau în panouri și în pictura murală culorile ca pe niște valori expresive, simbolice. De aceea, tindeau să realizeze culori simple și clare, nu căutau diferențiere în multe variații de culori sau o mulțime de caractere coloristice, ci un efect simplu, clar și simbolic. La fel tratau și formele.

Giotto di Bondone *(1266?-1337, pictor, mozaicar și arhitect italian)* și **sienezii** au fost primii care au individualizat atât de formal cât și colorat figurile și au introdus astfel o dezvoltare, care după 1400 a condus la o mulțime impresionantă de personalități de pictori, cum îi găsim în Europa, în sec. al XV-lea, al XVI-lea și al XVII-lea.

Frații **Hubert van Eyck** *(1370?-1426, pictor flamand)* și **Jan van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)*, în prima jumătate a sec. al XV-lea au realizat opere care aveau la baza lor compozițională culorile locale ale personajelor și obiectelor prezentate. Din aceste culori locale s-a obținut cu ajutorul unora stinse și luminoase, deschise sau închise, o gamă de culori realiste, care sunt foarte apropiate celor din natură. Culorile deveneau astfel, un mijloc de caracterizare a unor lucruri naturale. În anul 1432, la 6 mai, s-a inaugurat în Biserica Sfântul Ioan Botezătorul *(devenită Catedrala din Saint-Bravo)* din Gand, **«Altarul Mielului Mistic»** al fraților **Hubert van Eyck** *(1370?-1426, pictor flamand)* și **Jan van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)*, iar în anul 1454, **Jan van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)* a făcut primul portret al goticului, tabloul care prezintă ***«Portretul lui Giovanni Arnolfini și al soției sale»***.

Pierro della Francesca *(1416-1492, pictor italian)* a pictat personalități puternic conturate, folosind culori clare, expresive, care cu ajutorul complementarelor deveneau echilibrate. Culorile pure sunt rare, însă pentru **Pierro della Francesca** *(1416-1492, pictor italian)*, sunt caracteristice.

Leonardo da Vinci *(1452-1519, pictor și savant italian)* a respins coloritul tare. Tablourile lui, ***«Hieronymus»*** și ***«Închinarea magilor»*** sunt pictate numai în culori de tonalitate sepia, obținându-se astfel un efect de umbră și lumină.

Tițian *(pe numele său adevărat* ***Tiziano Vecellio****, 1485?-1576, pictor italian)* în primele sale opere a pus suprafețe uniforme, colorate în mod separat, față în față. Mai târziu le-a descompus în cât mai multe suprafețe pitorești *(mai reci sau mai calde, mai deschise sau mai închise, mai mate sau mai luminoase)*, lucru pe care-l vedem mai clar în tabloul ***«La Bella»*** din galeria Pitti *(Florența)*. În operele sale de bătrânețe a creat tabloul dintr-o culoare unitară, cu

multe tonalități diferite ale acesteia. Un astfel de exemplu este *«Încoronarea cu spini»* - pinacoteca din München.

El Greco *(pe numele său adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* a fost elevul lui **Tițian** *(pe numele său adevărat **Tiziano Vecellio**, 1485?-1576, pictor italian)*. El a redus multele tonuri din nou la suprafețe colorate mari și expresive. Prezentările sale de culori, unice și de multe ori zguduitoare, nu mai apar ca și culori locale, ci sunt abstracte, corespunzătoare cerințelor psiho-expresive ale temelor prezentate. Astfel **El Greco** *(pe numele său adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* a devenit fondatorul picturii abstracte. Suprafețele colorate în tablourile sale nu mai prezintă subiecte, ele sunt grupate doar pe game de culori curate.

Mathias Grünewald *(pe numele său adevărat **Mathis Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)* rezolvase cu 100 de ani înaintea lui **El Greco** *(pe numele său adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* aceeași problemă. El a așezat culoare cu culoare față în față, pe când culorile lui **El Greco** *(pe numele său adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* erau întotdeauna legate în mod individual, prin nuanțe de gri și negru. Dintr-o stăpânire a tonalităților coloristice, care poate fi numită obiectivă, **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathis Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)* a găsit pentru orice subiect culorile respective. **«Altarul de la Isenheim»** prezintă în toate părțile o mulțime de caractere de culori, de efecte și expresivități coloristice, așa încât se poate vorbi despre o compoziție în culori spiritual-universală. *«Învierea», «Bunavestire», «Concertul îngerilor», «Răstignirea»,* sunt tablouri care diferă cu totul, atât în ceea ce privește forma cât și culoarea. El a sacrificat adevărul artistic al fiecărui subiect, chiar și unitatea decorativă a întregului altar, nerespectând această regulă școlărească, numai pentru a rămâne adevărat și obiectiv. Puterea psiho-expresivă a culorilor sale, ca și adevărul lor simbolic-spiritual, precum și limpezimea lor realistă, toate aceste trei posibilități ale efectului culorilor, sunt într-un sens mai adânc uniform contopite.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn *(1606-1669, pictor olandez)* este socotit ca adevăratul reprezentant al clar-obscurului. Cu toate că **Leonardo Da Vinci** *(1452-1519, pictor și savant italian)*, **Tițian** *(pe numele său adevărat Tiziano Vecellio, 1485?-1576, pictor italian)* și **El Greco** *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* au folosit același contrast de lumină-umbră ca mijloc de exprimare, la **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)* el este cu totul diferit, simțind culoarea ca o materie compactă. Cu nuanțe de gri și albastru, sau galben și roșu transparent, el a creat în materia sa pictată un efect de adâncime, care poartă în sine o ciudată viață spiritualizată. Din cauză că **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)* utiliza un amestec păstos din culori tempera și ulei, a obținut niște texturi de suprafață de o neobișnuită putere de adevăr sugestiv ***(«Omul cu casca de aur»)***. La acest mare artist, culoarea se transformă într-o putere de lumină care devine materială, plină de tensiuni. Culorile curate strălucesc de multe ori ca pietrele prețioase dintr-o substanță mată.

Cu **El Greco** *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* și **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)* am ajuns în miezul problemelor coloristice ale stilului baroc. În cele mai extreme arhitecturi ale barocului dispare spațiul static, devenind ritmic, dinamic. Aceeași tendință o are și culoarea, pierzând importanța ei obiectivă, devenind un mijloc abstract al ritmizării coloristice a spațiului. În cele din urmă, este folosită pentru a se ajunge la adâncimi de spații iluzorii. Tablourile lui **Maulpertsch** *(1724-1796, pictor italian)* prezintă in mod cu totul clar un colorit baroc.

În stilul empire și clasic coloritul se limitează în esență la negru, alb, gri și este animat doar prin puține culori. Această artă, care apare de fapt realistă și anostă, a fost înlocuită mai târziu de romantism.

Curentul romantic a pornit din Anglia, de la **Joseph Mallord William Turner** *(1775-1851, pictor englez)* și **John Constable** *(1776-1889, pictor englez)*. În Germania, reprezentanții însemnați ai acestui curent au fost: **Caspar David Friedrich** *(1774-1840)* și

poetul-pictor **Philipp Otto Runge** *(1777-1810)*. Aceşti pictori foloseau culoarea ca mijloc de prezentare psiho-expresivă, pentru a da peisajelor o atmosferă pitorească. **John Constable** *(1776-1889, pictor englez)*, de exemplu, nu prezenta culoarea verde ca o culoare uniformă, ci o dizolva în nuanţe fine, deschis-închise, calde-reci, mat-lucioase. Prin aceasta, suprafeţele apăreau animate şi misterioase. **Joseph Mallord William Turner** *(1775-1851, pictor englez)* a pictat compoziţii colorate abstracte, fiind socotit ca fiind primul pictor abstract din Europa.

Când a văzut tablourile lui **Joseph Mallord William Turner** *(1775-1851, pictor englez)* şi **John Constable** *(1776-1889, pictor englez)* la Londra, **Victor Eugène Delacroix** *(1799-1863, pictor francez)* a fost adânc impresionat de coloritul acestora. Reîntors la Paris, a pictat pe deasupra tablourilor sale în acest sens şi a provocat la **Salonul din 1920** o senzaţie deosebită. Până la sfârşitul vieţii sale s-a preocupat de problemele culorilor şi de legile coloristice.

Se poate constata că la începutul sec. al XIX-lea exista un interes general pentru efectul şi legile coloristice. **Philipp Otto Runge** *(1777-1778, pictor şi poet german)* a publicat în anul 1810 sistemul culorilor, cu sfera de culori ca formă de exprimare. Lucrările lui **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet şi savant german)* au apărut tot în 1810, iar în 1816 **Arthur Schopenhauer** *(1788-1860, filosof german)* a publicat ***«Das Sehen und die Farben»*** *(«Văzul şi culorile»)*, iar în 1838, **Michel Eugène Chevreul** *(1786-1889, chimist francez)* şi-a tipărit lucrarea ***«De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objects colorés»*** *(«Legea contrastului simultan al culorilor şi asortarea obiectelor colorate»)*.

Această din ultimă operă a lui **Michel Eugène Chevreul** *(1786-1889, chimist francez)* a devenit baza ştiinţifică pentru pictura impresionistă şi neo-impresionistă. Printr-un studiu intensiv al naturii, impresioniştii au ajuns la un colorit cu totul nou. Prin studiul luminii solare care schimba culorile locale ale obiectelor naturii şi printr-un studiu al luminii în lumea atmosferică a peisajelor, impresioniştii au ajuns la noi creaţii esenţiale în ceea ce priveşte culoarea.

Claude Monet *(1840-1926, pictor francez)* a studiat aceste probleme atât de conştiincios, încât a folosit pentru prezentarea unui peisaj la fiecare oră a zilei, o pânză nouă, deoarece din mersul soarelui, culoarea luminii se schimbă şi culorile reflectate se modifică; numai în acest fel considera el, este posibilă o redare veridică. Cea mai reuşită dovadă pentru această metodă de lucru sunt tablourile sale de catedrale, expuse la Paris în Muzeul Jeu de Paume al impresioniştilor.

Neo-impresioniştii au descompus suprafeţele colorate în multe puncte de culoare, susţinând că orice amestec fizic stinge puterea culorii, punctele culorilor curate urmând să se amestece doar în ochii privitorilor. La baza teoretică a acestei descompuneri de culori, atât impresioniştii, cât şi neo-impresioniştii foloseau sistemul lui **Michel Eugène Chevreul** *(1786-1889, chimist francez)*.

Plecând de la impresionişti, **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* a ajuns la o compunere dezvoltată, colorată logic a tablourilor sale. El tindea să transforme impresionismul în ceva mai solid, tablourile lui urmând să fie fundamentate de o legitate coloristică şi de formă. Neţinând seama de realizările formale şi ritmice, **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* a redus în prezentarea culorilor metoda pointilistică de descompunere în suprafeţe colorate limitate, care se modulează. Prin modularea unei culori el înţelegea variaţiile ei calde-reci, de lumină-umbră, mat-lucioasă. Cu ajutorul acestor modulaţii pe întreaga suprafaţă a tabloului, a ajuns la armonii de culori care par animate.

Tiţian *(pe numele său adevărat **Tiziano Vecellio**, 1485?-1576, pictor italian)* şi **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)* se limitau la modularea colorată a feţelor sau a figurilor personajelor, pe când **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* aplica această metodă în mod uniform, formal, ritmic şi coloristic, pe întregul tablou. Această unitate reiese clar din natura moartă ***«Mere şi portocale»***. El tindea să creeze natura din nou, la un alt nivel, servindu-se în primul rând de contrastul cald-rece care apare muzical-eteric. **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* şi mai târziu **Pierre Bonnard** *(1867-1947, pictor francez)* au pictat tablouri care se bazează exclusiv pe contrastul cald-rece.

Henri Matisse *(1869-1954, pictor francez)* a renunțat la modularea culorilor și a pus din nou suprafețele colorate simple-luminoase în mod expresiv, într-un echilibru subiectiv. El, împreună cu **Georges Braque** *(1882-1963, pictor francez)*, **André Derain** *(1880-1954, pictor francez)* și **Maurice de Vlaminck** *(1876-1958, pictor francez)* aparțin grupului parizian fauves.

Cubiștii **Pablo Picasso** *(1881-1973, pictor francez de origine spaniolă)*, **Georges Braque** *(1882-1963, pictor francez)*, **Juan Gris** *(pe numele său adevărat **José Victoriano Gonzales**, 1887-1973, pictor spaniol)*, foloseau culorile ca valori de clar-obscur, interesul lor deosebit fiind forma. Ei au descompus structurile concrete în forme abstract-geometrizate și au obținut prin nuanțe de tonalitate, efecte de relief.

Expresioniștii: **Edvard Munch** *(1863-1944, pictor și gravor norvegian)*, **Emil Nolde** *(pe numele său adevărat **Emil Hansen**, 1867-1956, pictor german)*, **Ernst Ludwig Kirchner** *(1880-1938, pictor german)*, **Erich Heckel** *(1883-1981, pictor german)* și pictorii *« **Der Blaue Reitter** » ("Călărețul albastru", grupare artistică apărută în 1911, la München)*: **Vassily Kandinsky** *(1866-1944, pictor german de origine rusă, activ și în Franța)*, **Franz Marc** *(1880-1916, pictor german)*, **August Macke** *(1887-1914, pictor german)*, **Paul Klee** *(1879-1940, pictor elvețian, activ și în Germania)*, căutau să dea din nou picturii un conținut psiho-spiritual, țelul creației lor fiind redarea prin forme și culori a trăirii spiritualizate și interiorizate. **Vassily Kandinsky** *(1866-1944, pictor german de origine rusă, activ și în Franța)* a început în jurul anului 1908 să picteze tablouri nonfigurative, spunând că fiecare culoare posedă o valoare de exprimare spirituală proprie și de aceea fiecare culoare are posibilitatea să redea și fără aspect real adevăruri spirituale.

La Stuttgart, în jurul lui **Adolf Hölzel** *(1853-1954, pictor german)* s-au adunat câțiva pictori tineri care ascultau conferințele sale despre sistemul său cromatic, ce se baza pe cunoștințele cromaticii lui **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet și savant german)*, **Arthur Schopenhauer** *(1788-1860, filosof german)* și **Wilhelm von Berzold** *(1837-1907, fizician și meteorolog german)*.

În perioada 1912-1917 artiștii lucrau independent unul de altul, în diferitele colțuri ale Europei, operele lor putându-le strânge sub denumirea de artă concretă. Astfel de artiști au fost: **František Kupka** *(1871-1957, pictor ceh)*, **Kasimir Malevici** *(1868-1935, pictor rus)*, **Robert Delaunay** *(1885-1941, pictor francez)*, **Hans Arp** *(1887-1966, sculptor, pictor și poet francez)*, **Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez)*, **Georges Vantongerloo** *(1866-1965, sculptor și pictor german)*. În tablourile lor găsim în majoritate forme nonfigurative, de obicei geometrice și culori din spectrul solar, curate, ca niște obiecte real palpabile. Formele și culorile perceptibile în mintea noastră sunt mijloace de creație, care permit o ordine clară în compoziția artistică.

Suprarealiștii: **Max Ernst** *(1891-1974, pictor francez de origine germană)*, **Salvador Dali** *(1904-1995, pictor, grafician și eseist spaniol)* și alții, au utilizat culorile ca mijloace de exprimare pentru a realiza artistic neadevărurile lor.

Tahiștii sunt cei fără legi atât în formă cât și în culoare. Dezvoltarea chimiei culorilor și a fotografiei în culori, a trezit un interes larg pentru acestea și s-a rafinat în același timp sensibilitatea coloristică a fiecăruia. Însă acest interes din zilele noastre pentru culoare este aproape numai de ordin optico-material și nu se bazează pe trăirea sufletesc-spirituală, fiind un joc de suprafață a forțelor metafizice. Culorile sunt energii radiante care influențează în mod pozitiv sau negativ, indiferent dacă ne dăm seama de acest lucru sau nu. Pictorii vechi de vitralii foloseau culorile pentru a crea în biserici o atmosferă mistică, supranaturală și a transpune meditația credincioșilor într-o lume spirituală. Efectele culorilor urmau să fie trăite și înțelese nu numai în mod optic, ci și psihic și simbolic.

Problemele culorilor pot fi studiate din diferite puncte de vedere:

- **fizicianul** studiază energia vibrațiilor electromagnetice, posibilitățile apariției fenomenelor coloristice, îndeosebi descompunerea luminii albe în culorile prismatice și problema culorilor pigmentare. El studiază amestecul luminilor colorate, numărul vibrațiilor, lungimea diferitelor unde colorate, măsurarea și ordonarea culorilor.

- **chimistul** studiază construcţia moleculară a vopselelor sau pigmenţilor, problemele stabilităţii culorilor şi a schimbării lor sub influenţa luminii, liantele şi producerea culorilor sintetice, chimia culorilor cuprinzând astăzi un domeniu de cercetare şi producţie extraordinar de mare.

- **fiziologul** cercetează diferitele efecte ale luminii şi ale culorilor asupra văzului şi creierului nostru, precum şi fenomenul « **Machbild** »*(imagine ulterioară)*.

- **psihologul** se interesează de problemele efectului radiaţiilor colorate asupra psihicului şi spiritului uman, simbolismul, definirea subiectivă şi limitarea culorii fiind subiecte importante pe care le rezolvă numai psihologii. Efectele culorilor expresive, pe care **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet şi savant german)* le denumea efecte sensibil-orale, aparţin de asemenea domeniului de specialitate al **psihologului.**

Maestrul culorii care vrea să cunoască efectele ei din punct de vedere estetic, trebuie să posede atât cunoştinţe fiziologice, cât şi psihologice. Cunoaşterea reacţiilor formate în ochiul şi creierul omului, precum şi relaţiile de realităţi şi efecte coloristice, iată osteneala de mare importanţă a creatorului artistic. Fenomenele optice, psihice şi spirituale sunt în lumea culorilor şi a artelor plastice, legate în feluri multiple, efectele de contrast ale culorilor şi sistemele lor trebuind să stea la baza studiului estetic al culorii. Problemele senzaţiilor subiective ale culorilor sunt de o deosebită importanţă pentru educaţia artistică şi ştiinţa artei, pentru arhitecţii şi creatorii de modă.

Problema estetică a culorilor poate fi studiată în trei direcţii şi anume:

- senzual-optic *(impresiv)*;
- psihic *(expresiv)*;
- intelectual-simbolic *(constructiv)*.

Este interesant a vedea cum în Peru antic-precolumbian, culorile au fost folosite simbolic *(în stilul «**Tiahuaneco**»)*, expresiv *(în stilul «**Paracas**»)* şi impresiv *(în stilul «**Chimu**»)*. În cadrul stilurilor istorice au existat popoare care au utilizat culorile numai ca valori simbolice, fie că au simbolizat cu ajutorul lor diferitele pături sau caste sociale, fie că au fost întrebuinţate ca semnificaţie simbolică pentru idei mitologice sau religioase.

În China, galbenul *(culoarea cea mai luminoasă din spectru)* a fost rezervat împăratului-fiul cerului, în afara lui, nimeni neavând voie să poarte o haină de culoare galbenă, el fiind simbolul celei mai înalte înţelepciuni. În cazuri de deces, se îmbrăcau în alb, aceasta însemnând că numai aşa îl însoţeau pe cel decedat în împărăţia cerului cea curată. Deci, prin culoarea albă ei nu au exprimat tristeţea lor personală, ci l-au ajutat pe mort să ajungă mai uşor în împărăţia perfecţiunii.

Dacă în Mexic în perioada precolumbiană un pictor în compoziţia sa picta o figură îmbrăcată în roşu, atunci ceilalţi privitori ştiau că aparţine zeului pământului **Xipe-Totec** şi prin aceasta, răsăritului soarelui, naşterii, tinereţii, primăverii. Deci, figura nu se picta în roşu din cauze optico-estetice sau ca purtător de valori psiho-expresive, ci culoarea ei avea un sens simbolic, ca un semn de cuvânt sau o hieroglifă.

În biserica catolică ierarhia preoţilor se reprezenta prin culori simbolice: de la purpura cardinalilor, până la albul papei. Pentru caracterizarea sărbătorilor religioase, preoţii trebuiau să se îmbrace în culori prescrise, fiind de la sine înţeles că o artă bisericească bună, foloseşte culorile în mod simbolic.

În ceea ce priveşte redarea puterii psiho-expresive a culorilor, cei mai mari artişti au fost: **El Greco** *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* şi **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathis Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)*.

Partea optic-impresivă a coloritului a devenit punctul de plecare şi baza picturilor lui **Diego Velázquez** *(1599-1660, pictor spaniol)* şi ale lui **Francisco de Zurbarán** *(1598-1664, pictor spaniol)*, **Jan van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)* şi a pictorilor olandezi *(care au pictat naturi moarte şi pictură de gen)*, ale fraţilor **Antoine** *(1588?-1648, pictor francez)*, **Louis** *(1593?-1648, pictor francez)* şi **Mathieu** *(1607-1677, pictor francez)* **Le Nain**, **Jean-Baptiste**

Simeon Chardin *(1699-1779, pictor francez)*, **Jean-Dominique Ingres** *(1780-1867, pictor francez)*, **Gustave Courbet** *(1819-1877, pictor francez)*, ş.a., care observau cu o privire ageră modulaţiile cele mai fine ale culorilor din natură şi le pictau cu aceeaşi fineţe în tablourile lor. Ei nu pictau niciodată un tablou fără a avea motivul naturii în faţa lor.

Pictorii care în general erau numiţi impresionişti, ca: **Edouard Manet** *(1832-1917, pictor francez)*, **Claude Monet** *(1840-1926, pictor francez)*, **Edgar Degas** *(1834-1917, pictor, desenator şi sculptor francez)*, **Pierre Auguste Renoir** *(1841-1919, pictor francez)*, **Camille Pissarro** *(1830-1903, pictor francez)*, **Alfred Sisley** *(1839-1899, pictor englez stabilit în Franţa)*, au studiat culorile locale ale lucrărilor şi schimbarea lor în lumina solară. Până la urmă au neglijat şi culorile locale, ocupându-se doar de vibraţiile coloristice pe care le producea lumina din atmosferă în diferitele momente ale zilei asupra obiectelor.

Numai acela care iubeşte culoarea vede frumuseţea şi viaţa ei interioară! Culoarea poate fi folosită de oricine, dar numai iubitorului plin de devotament îşi dezvăluie taina ei cea mai adâncă.

Dacă vorbeam de trei puncte de vedere în scopul studiului culorilor, despre cel constructiv, cel expresiv şi cel impresiv, totuşi nu vreau să uit a repeta că simbolismul fără o exactitate optic-senzuală şi fără o putere psiho-morală, ar fi formalism intelectual fără sânge. O acţiune senzual-impresivă fără un conţinut simbolic-constructiv şi fără o putere psiho-expresivă, ar da o banalitate naturalistico-imitativă. Un efect psiho-expresiv fără conţinut simbolic-constructiv şi fără o putere optic-senzuală, ar rămâne în domeniul unei exprimări sentimentale. Este de la sine înţeles că orice artist va trebui să lucreze conform temperamentului său, accentuând un mod sau altul de exprimare.

Pentru a evita neânţelegerile, vreau să definesc încă două noţiuni, cea a caracterului culorii şi tonalitatea ei:

- prin caracterul unei culori, înţeleg poziţia sau locul ei în interiorul cercului sau sferei cromatice. Atât culorile curate, netulburate, cât şi eventualele lor amestecuri cu toate celelalte culori, au drept rezultat caractere clare de culori. De exemplu, culoarea verde poate fi amestecată cu galben, oranj, roşu, violet, albastru, alb sau negru, prin fiecare adaus în parte, primind un caracter specific, unic. Orice schimbare a unei realităţi coloristice prin influenţe simultane, dă naştere la caractere specifice de culori:
- dacă vrem să definim gradul de luminozitate sau de întunecare al unei culori, atunci vorbim despre tonalitatea sau valoarea ei, existând deci o culoare-ton. Tonalitatea unei culori o putem varia în două feluri: prin amestecarea ei cu alb, negru sau gri şi prin combinarea a două culori de luminozităţi diferite.

CAPITOLUL I

CULORILE ÎN FIZICĂ

Isaac Newton *(1642-1727, matematician, fizician, chimist și filosof englez)* prin experimentul făcut în anul 1676, a demonstrat că lumina albă a soarelui se poate descompune în culorile ei spectrale *(roșu, oranj, galben, verde, albastru, indigo și violet)* cu ajutorul unei prisme triunghiulare de cristal. În acest spectru sunt conținute toate culorile de bază, în afară de purpură. Acest experiment al lui **Newton** este explicat în **Fig. nr. 1.**

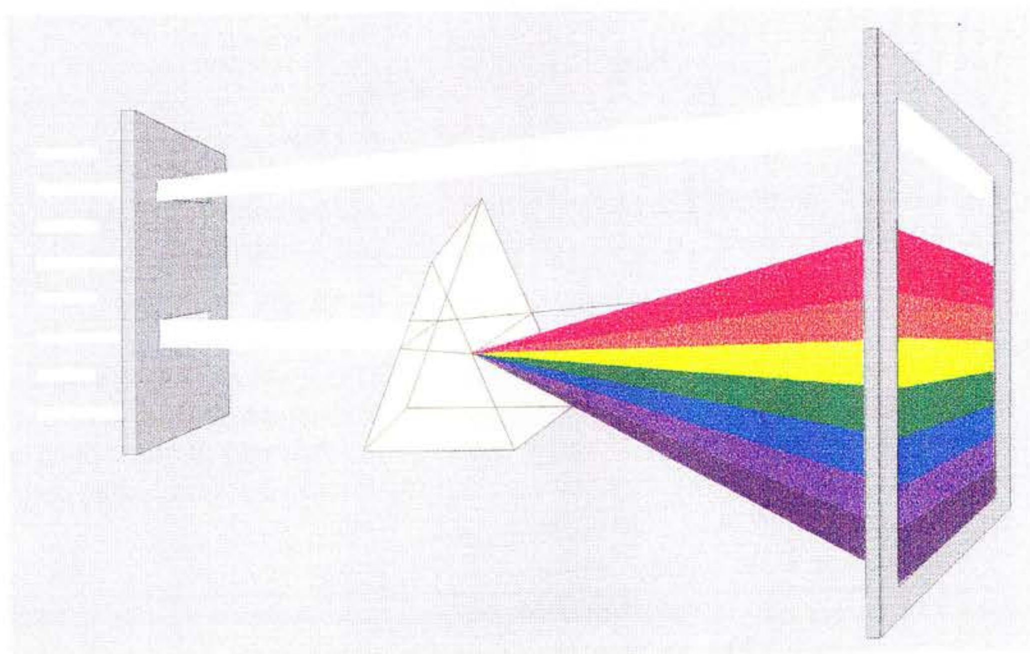


Fig. nr. 1 - Descompunerea luminii cu ajutorul prismei, după **Isaac Newton.**

- Fig. nr. 1 - printr-o deschizătură mică intră lumina soarelui și trece printr-o prismă de cristal, triunghiulară. În aceasta, lumina se descompune în culorile spectrului *(fenomen cunoscut sub numele de dispersie)*. Pe un paravan se poate prinde această rază descompusă, obținându-se fâșia de culori spectrale *(R.O.G.Ve.A.I.Vi.)*. De la roșu la oranj, galben, verde, albastru până la violet, se răspândește o fâșie de culori, ceea ce înseamnă că există o legătură strânsă între ele. Fâșia de culori s-a obținut prin *refracție*. Dacă aceste culori se adună într-o lentilă, se poate obține pe un alt paravan, din nou lumina albă.

Mai există și alte feluri de formare a culorilor în mod fizic: *interferența, polarizarea și fluorescența.*

- Fig. nr. 2, pag. 12 - prezintă împărțirea fâșiei de culori în două părți, de exemplu: roșul, oranjul, galbenul de o parte și de cealaltă verdele, albastrul, violetul, care se adună cu

lentile, obținându-se două culori amestecate, care combinate între ele dau lumina albă. Cele două feluri de culori lumină, care combinate între ele formează lumina albă, se numesc culori complementare.

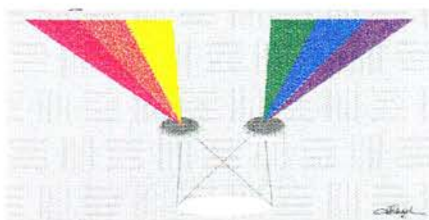


Fig. nr. 2 - Formarea luminii albe.

- **Fig. nr. 3** - arată că dacă din fâșia de culori prismatice izolăm pe una dintre ele, de exemplu verdele și adunăm restul culorilor rămase într-o lentilă *(R. O. G. A. Vi.)*, obținem roșul drept culoare de amestec, deci el este culoarea complementară a verdelui pe care l-am izolat.

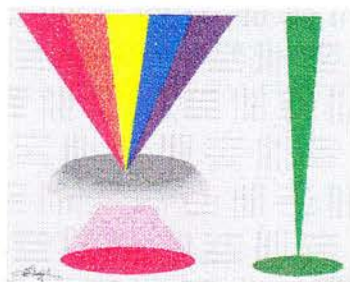


Fig. nr. 3 - Formarea luminii roșii.

- **Fig. nr. 4** - arată că dacă izolăm galbenul, restul culorilor *(R. O. Ve. A. Vi.)* adunate într-o lentilă, formează culoarea complementară a galbenului – violetul.



Fig. nr. 4 - Formarea luminii violet.

De aici deducem că fiecare culoare din spectru este complementară față de o culoare izolată, formată din amestecul celorlalte culori spectrale.

În culoarea amestecată nu putem vedea culorile din care a fost obținută ea, nefiind ca în muzică, unde muzicianul într-un acord poate auzi fiecare ton separat.

Culorile se nasc din unde de lumină, care sunt un fel special de **μ** energie electromagnetică. Cu ochiul liber nu putem vedea decât unde de lumină de 400-700 nm *(nanometri)*. Măsura lungimii de undă este micronul (**μ**).

1 micron = 1/1.000 mm.

1 milimicron = 1 nm = 1/1.000.000 mm

Fiecare culoare spectrală are o lungime de undă care poate fi definită exact după numărul de oscilații. Undele de lumină însă nu pot fi colorate. Cum percepem aceste unde, nu se poate

explica. Se știe doar că fiecare culoare în parte se naște din calitățile diferite de sensibilitate la lumină.

Lungimile de undă ale culorilor spectrale și numerele lor de vibrație pe secundă, sunt:

Nr. crt.	CULOAREA	LUNGIMEA DE UNDĂ	NUMĂRUL VIBRAȚIILOR
1.	Roșu	800-650 nm	400-470 bilioane
2.	Oranj	640-590 nm	470-520 bilioane
3.	Galben	580-550 nm	520-590 bilioane
4.	Verde	540-490 nm	590-650 bilioane
5.	Albastru	480-460 nm	650-700 bilioane
6.	Indigo	450-440 nm	700-760 bilioane
7.	Violet	430-390 nm	760-800 bilioane

Raportul vibrațiilor de la roșu la violet este aproximativ 142, deci cel al unei octave.

Să controlăm problema pigmenților:

- **Fig. nr. 5** - dacă se țin două filtre colorate, de exemplu, unul roșu și unul verde, în fața unei lămpi cu arc, se obține culoarea neagră. Filtrul roșu absoarbe din întregul spectru toate culorile, mai puțin culoarea verde, care este absorbită de filtrul verde. Astfel, nu mai rămâne nici o culoare, efectul fiind negru. Această culoare de *absorbție* se numește și culoare de *substracție*, pigmenții fiind în marea lor majoritate astfel de culori de *substracție*.

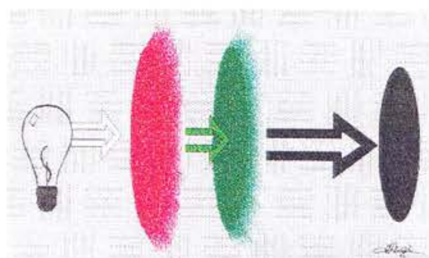


Fig. nr. 5 - Formarea culorii de absorbție.

- **Fig. nr. 6** - un vas roșu apare astfel colorat numai dacă absoarbe toate celelalte culori ale spectrului și reflectă numai culoarea roșie. Dacă spunem: *«acest vas este roșu»*, aceasta înseamnă că în realitate suprafața vasului are o structură moleculară care absoarbe toate razele de lumină, mai puțin cele roșii, vasul fiind incolor și numai prin influența luminii apărând colorat.



Fig. nr. 6 - Apariția culorii unui obiect.

- **Fig. nr. 7, pag. 14** - dacă se luminează o hârtie roșie, ea fiind deci o suprafață care a absorbit toate culorile spectrului în afară de cea roșie, cu o sursă artificială de lumină de culoare verde, hârtia va apare neagră, deoarece lumina verde nu conține nici un fel de roșu care ar putea să fie reflectat. Acest experiment trebuie făcut fără nici o sursă de lumină naturală.

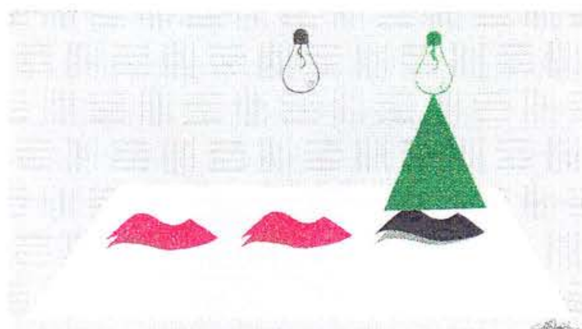


Fig. nr. 7 - Efectul luminării unei hârtii roșii cu o sursă de lumină verde.

Aceste probleme teoretice cu privire la culorile lumină constituie puncte de sprijin pentru studierea culorilor materiale *(pigmentare)*, vopselele. Toate culorile pictorilor sunt pigmenți, deci sunt culori de *absorbție* și amestecurile lor sunt dependente de legile *substracției*.

Dacă se amestecă între ele culori complementare sau compoziții de culori care conțin într-o anumită proporție cele trei culori de bază *(roșu, galben și albastru)*, atunci se obține griul-perfect ca amestec *substractiv*.

Prin amestecarea corespunzătoare a culorilor prismatice se obține albul, ca amestec *aditiv*.

CAPITOLUL II

REALITATEA ȘI EFECTUL COLORISTIC

Prin realitatea coloristică înțelegem pigmentul culorii *(substanța colorantă)*, ce se poate defini și analiza din punct de vedere fizico-chimic. Prin perceperea culorii, ce se produce în ochi și în creier, aceasta primește conținutul și sensul ei omenesc. Ochiul și mintea pot ajunge doar prin comparații sau contraste la percepții evidente. O culoare obține valoarea ei numai în relație cu o nonculoare *(alb, negru)*, sau în relație cu alte culori. Perceperea ei, care este o realitate psiho-fizică a acesteia, o denumesc efect coloristic. Realitatea coloristică și efectul coloristic sunt identice doar în ansambluri armonice. În toate celelalte cazuri, realitatea coloristică devine simultan ca un efect nou, schimbat. Dovedim aceasta prin următoarele exemple:

- **Fig. nr. 8** - este cunoscut că un pătrat alb pe un fond negru va apare mai mare decât un pătrat negru de aceeași mărime pe un fond alb. Albul emite raze care trec peste liniile pătratului, pe când negrul le strânge, le concentrează.

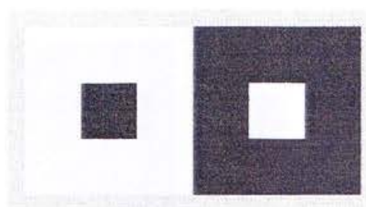


Fig. nr. 8 - Deformarea optică a mărimilor în funcție de tonul fondului pe care sunt așezate.

- **Fig. nr. 9** - un pătrat gri-pastel pe un fond alb apare închis față de același pătrat gri-pastel așezat pe un fond negru, care apare mult mai deschis.

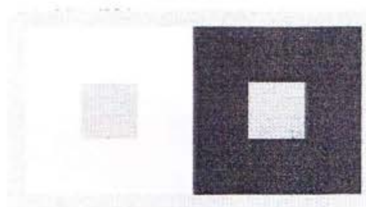


Fig. nr. 9 - Schimbarea tonalității griului în funcție de cea a fondului.

- **Fig. nr. 10, pag. 16** - prezintă un pătrat galben pe un fond alb și alături un alt pătrat identic colorat, dar pe un fond negru. Galbenul pe fond alb apare mai închis decât celălalt, emanând o căldură fină, iar pe fond negru primește o limpezime puternică și un caracter rece și agresiv.

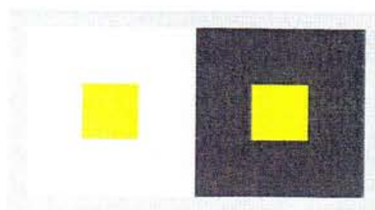


Fig. nr. 10 - Schimbarea caracterului culorii galbene
în funcție de valoarea tonală a fondului

- **Fig. nr. 11** - prezintă un pătrat roșu pe un fond alb și alături un altul identic, dar pe un fond negru. Roșul pe fond alb apare foarte închis, puterea lui de strălucire ieșind cu greu la iveală, în schimb pe fond negru, el strălucește cu o căldură radiantă.

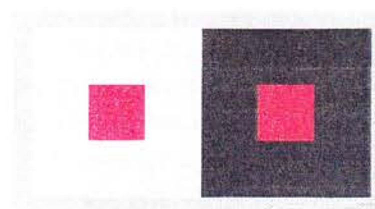


Fig. nr. 11 - Schimbarea caracterului culorii roșii
în funcție de valoarea tonală a fondului

- **Fig. nr. 12** - înfățișează un pătrat albastru pe un fond alb și alături un altul identic, însă pe un fond negru. Albastrul pe fond alb apare foarte închis, însă albul din jurul lui pare mult mai deschis ca la experimentul cu pătratul galben (**Fig. nr. 10**). Pe fond negru, albastrul primește un caracter deschis și culoarea ca atare devine foarte luminoasă.

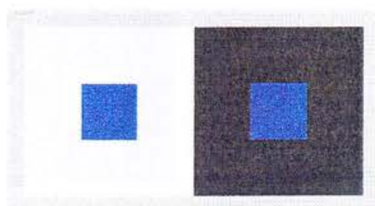


Fig. nr. 12 - Schimbarea caracterului culorii albastre
în funcție de valoarea tonală a fondului

- **Fig. nr. 13** - înfățișează un pătrat gri pe un fond albastru rece și alături un altul identic, dar pe fond oranj-roșcat. Griul pe un fond albastru apare roșiatic, încălzit, pe când același gri pe un fond oranj-roșcat apare albăstrui, rece. Diferența este foarte clară numai dacă ne uităm în același timp la ambele figuri.

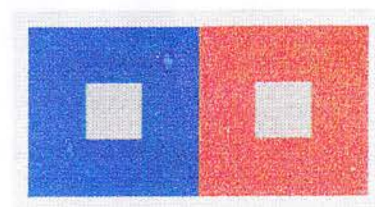


Fig. nr. 13 - Schimbarea efectului cald-rece al unei culori datorită fondului.

Dacă realitatea și efectul nu sunt egale, obținem o impresie ireală, plutitoare, dinamic-expresivă. Faptul că formele materiale de realitate și culoare se pot transforma în vibrații ireale,

dă artistului posibilitatea de a exprima lucruri şi stări inefabile. Fenomenele arătate aici prin experienţe, pot fi definite ca simultane. Faptul că există posibilitatea schimbării simultane, se recomandă a începe realizarea unei compoziţii de culoare, plecând de la efectul coloristic şi a dezvolta felul şi mărimea petelor în mod corespunzător.

Când un motiv se naşte ca primă senzaţie, procesul de formare al acestui sentiment primar şi hotărâtor trebuie să se îndeplinească în mod corespunzător. Dacă întotdeauna culoarea este purtătorul exprimării de bază, compoziţia trebuie începută cu pete colorate, din acestea rezultând apoi liniile. Cine desenează mai întâi liniile, iar apoi adaugă culorile, nu va obţine niciodată un efect coloristic impresionant şi clar. Culorile au dimensiuni şi forţe de radiaţie proprii şi conferă suprafeţelor albe alte valori decât cele acordate de linii.

CAPITOLUL III

ARMONIA CULORILOR

Cine vorbeşte despre armonia culorilor, înţelege prin aceasta efectul comun a două sau mai multe culori. Din experienţele despre acordurile de culoare subiective, rezultă că persoanele pot avea diferite păreri asupra armoniei şi a disarmoniei.

În cele mai multe cazuri, laicii denumesc o compoziţie coloristică armonică, dacă prezintă caractere coloristice asemănătoare, sau tonalităţi egale de diferite culori, care pot sta una lângă alta fără contraste deosebite.

În general, majoritatea oamenilor înţeleg prin armonic-disarmonic numai domeniul simplului, adică plăcut-neplăcut sau simpatic-antipatic, astfel de păreri fiind pur personale şi fără importanţă obiectivă.

Concepţia despre armonia culorilor trebuie să izvorască din poziţia sentimentală subiectiv condiţionată şi trebuie pusă într-o legalitate obiectivă.

Armonia înseamnă echilibru şi simetrie de forţe.

Studiul procedeelor fiziologice în viziunea coloristică ne aduce mai aproape de rezolvarea problemei:

- **Fig. nr. 14** - dacă privim mai mult timp un pătrat verde şi închidem după aceea ochii, ni se pare că avem în faţă un pătrat roşu. Dacă privim un pătrat roşu, prin închiderea ochilor avem impresia că de fapt el este verde. Acest experiment îl putem face cu oricare altă culoare din cercul cromatic, constatând că imaginea ulterioară, după închiderea ochilor, va apare mereu în culoarea ei complementară *(fenomenul «**Machbild**»)*. Deci, ochiul încearcă să formeze singur echilibrul, acest fenomen numindu-se contrast simultan şi succesiv.

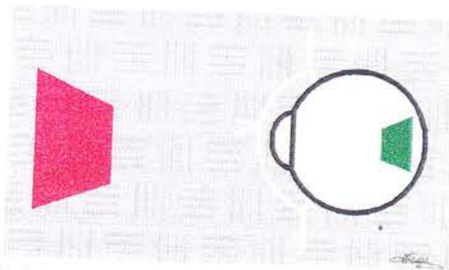


Fig. nr. 14 - Obţinerea contrastului simultan şi succesiv pe retină după închiderea ochilor.

- un alt experiment constă în aşezarea unui pătrat gri pe un pătrat colorat, de aceeaşi luminozitate, apărând verzui pe fond roşu **(Fig. nr. 15, pag. 19)**, roşiatic pe fond verde **(Fig. nr. 16, pag. 19)**, gălbui pe fond violet **(Fig. nr. 17, pag. 19)**, iar pe fond galben pare violaceu **(Fig. nr. 18, pag. 19)**. Faţă de orice culoare, griul apare nuanţat în complementara culorii respective, acest fenomen fiind de fapt contrastul simultan.



Fig. nr. 15 - Formarea contrastului simultan pe fond roșu.



Fig. nr. 16 - Formarea contrastului simultan pe fond verde.



Fig. nr. 17 - Formarea contrastului simultan pe fond galben.



Fig. nr. 18 - Formarea contrastului simultan pe fond violet.

Contrastul succesiv și cel simultan dovedesc că ochiul omenesc este liniștit sau în echilibru doar atunci când împlinește legea complementarelor. Aceste fapte trebuie să le controlăm și din alte puncte de vedere. **Benjamin Thompson, conte de Rumford** *(1753-1814, fizician englez)* a fost primul care în anul 1797 a afirmat în jurnalul ***«Nicolson»***, că atunci când prin amestecarea lor dau alb, culorile sunt armonice. Ca fizician, el a plecat de la culorile spectrale, iar la capitolul despre fizica acestor culori, a spus că dintr-o fâșie de culori spectrale dacă putem izola una din ele *(de ex.: verdele)*, iar restul razelor colorate *(roșu, oranj, galben, albastru, violet)*, le strângem într-o lentilă *(suma acestor culori dând culoarea roșie)*, fascicolul rezultat este culoarea complementară culorii izolate *(verdele)* **(Fig. nr. 3, pag. 20)**.

O culoare lumină care se amestecă cu complementara ei redă în mod fizic totalitatea culorilor, adică alb **(Fig. nr. 19, pag. 20)**, iar pigmentar, amestecul dă gri neutru **(Fig. nr. 20, pag. 20)**.

Fiziologul **Ewald Hering** spunea următoarele: ***«unui gri mediu sau neutru îi corespunde acea stare a substanței vizuale în care disimilarea*** *(uzura ei la privire)* ***și asimilarea*** *(formarea ei din nou)* ***sunt egale în mărimea lor, așa încât cantitatea acestei substanțe rămâne mereu aceeași, aceasta însemnând că acest gri-neutru formează în ochiul***

nostru o stare completă de echilibru.» **Hering** arată că ochiul şi creierul au nevoie de acest gri neutru, fiind neliniştiţi când nu există.

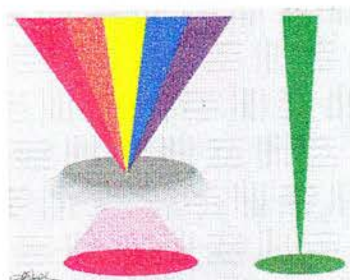


Fig. nr. 3 - Formarea luminii roşii.

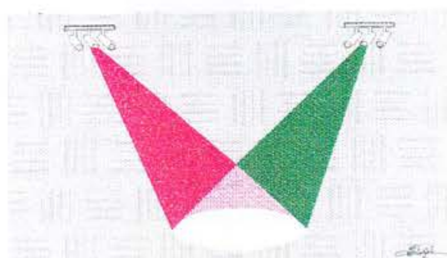


Fig. nr. 19 - Amestecul fizic al complementarelor = ALBUL.

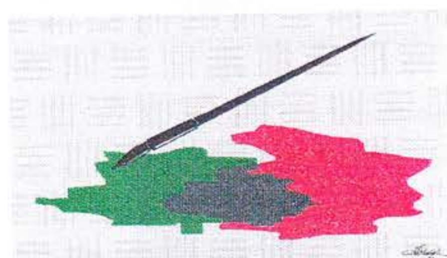


Fig. nr. 20 - Amestecul pigmentar al complementarelor = GRIUL PERFECT.

- **Fig. nr. 21** - dacă privim mai mult timp un pătrat alb pe fond negru şi apoi închidem ochii, avem impresia că avem în faţă un pătrat negru. Deci ulterior, după închiderea ochilor, pe retină se formează imaginea unui pătrat negru.

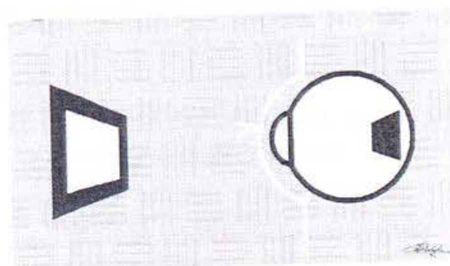


Fig. nr. 21 - Obţinerea pe retină a tonului opus, după închiderea ochilor.

- **Fig. nr. 22** - dacă ne uităm la un pătrat negru pe un fond alb, după ce am închis ochii, ni se pare că vedem în faţă un altul alb, deci starea de echilibru încearcă să se restabilească în ochiul nostru.

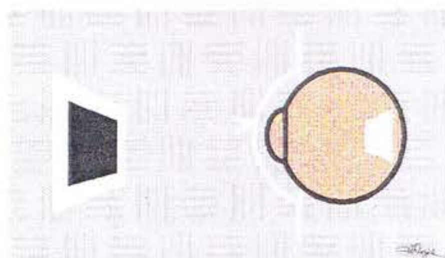


Fig. nr. 22 - Obținerea pe retină a tonului opus pentru crearea stării de echilibru, după închiderea ochilor.

- **Fig. nr. 23** - dacă ne uităm la un pătrat gri-neutru, care este așezat pe același fond și facem experimentul descris mai sus, atunci în ochiul nostru nu se formează nimic; aceasta dovedind că griul-neutru corespunde stării de echilibru a simțului nostru optic.

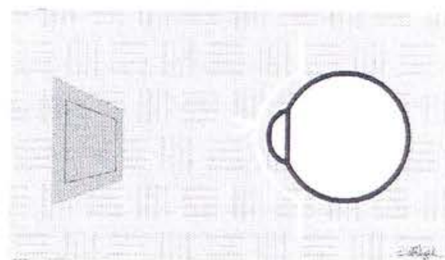


Fig. nr. 23 - Crearea stării de echilibru a simțului nostru optic cu ajutorul griului-neutru.

Fenomenele din interiorul organului vizual provoacă sentimentele psihice respective. În aparatul nostru senzual-optic, armonia este deci o stare psihico-fizică a echilibrului, în care asimilarea *(formarea substanței vizuale din nou)* și disimilarea *(uzura substanței vizuale la privire)* substanței ochiului sunt egale.

Griul-neutru se poate obține astfel:

- prin amestecarea culorilor primare;
- prin amestecul a două culori complementare;
- din mai multe culori, dacă acestea conțin cele trei culori de bază *(roșu, galben, albastru)*, în raport de amestec corespunzător.

O pereche de culori complementare conține mereu cele trei culori de bază:

roșu ↔ verde = roșu ↔ (galben + albastru)
albastru ↔ oranj = albastru ↔ (galben + roșu)
galben ↔ violet = galben ↔ (roșu + albastru)

De aceea, se poate spune în momentul în care într-o compoziție coloristică formată din două sau mai multe culori, unde galbenul, roșul și albastrul există în cantități corespunzătoare, că ele amestecate, formează griul-neutru.

Roșul, galbenul și albastrul se pot considera totalitatea tuturor culorilor. Ochiul cere această totalitate ca să fie liniștit, aflându-se atunci în echilibru armonic.

Două sau mai multe culori sunt armonice, dacă amestecate între ele, dau drept rezultat griul-neutru. Toate celelalte combinații de culori care prin amestec nu dau culoarea aceasta, sunt de natură expresivă *(disarmonică)*.

În pictură există multe capodopere unilateral expresiv accentuate care, după sensul definit aici, nu sunt compuse armonic din punct de vedere coloristic. Ele ne provoacă și ne agită, prin folosirea unilaterală a unei culori și expresia acesteia, deci, nu este necesar ca toate compozițiile să fie armonice. Dacă **Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)* spunea: ***«arta este armonie»***, atunci el a confundat un mijloc artistic cu sensul artei. Este ușor de înțeles că nu numai poziția culorilor între ele, ci și raportul lor cantitativ, puritatea și limpezimea lor sunt

importante.

Principiul de bază al armoniei este derivat din legea fiziologic cerută a complementarelor.

Johann Wolfgang Goethe *(1749-1832, poet şi savant german)* a scris în *«TEORIA CULORILOR»* despre tema tonalității armoniei, următoarele:

«În momentul în care ochiul vede culoarea, începe să activeze şi este de natura lui să producă imediat, fără să-şi dea seama şi fără să fie necesar, o altă culoare, care împreună cu cea dată, conține tonalitatea întregului cerc de culori. O singură culoare provoacă în ochiul nostru, printr-un sentiment specific, năzuința la generalitate. Pentru a-şi da seama de această tonalitate, ochiul caută lângă orice spațiu colorat, un spațiu incolor, pentru a produce în acest loc culoarea cerută pentru liniştirea lui. Aceasta este deci legea de bază a întregii armonii a culorii.»

Şi teoreticianul culorilor **Wilhelm Ostwald** *(1853-1932, fizician şi chimist german)* s-a exprimat asupra armoniei culorilor scriind în ***«ŞTIINȚA CULORILOR» :***

«Experiența învață că anumite combinații de culori diferite au un efect plăcut sau neplăcut, ori indiferent. Se pune întrebarea: Care este cauza? Răspunsul este următorul: un efect plăcut au acele culori între care există un raport logic, adică o ordine. Dacă această ordine lipseşte, combinațiile apar neplăcute sau indiferente. Grupele de culori care ne sunt plăcute le numim armonice, de aceea putem stabili ca lege de bază armonia-ordine.»

Pentru a găsi toate armoniile posibile, trebuie să căutăm ordinele cu putință în corpul coloristic. Cu cât este mai simplă ordinea logică, cu atât mai evidentă şi de la sine înțeleasă este armonia. Am găsit două ordine de acest fel şi anume: sferele de culori de aceeaşi tonalitete *(limpezime)* şi triunghiurile de aceleaşi nuanțe de culori *(amestecurile de culori cu alb sau negru)*. Sferele de aceeaşi tonalitate au ca rezultat armonii din diferite nuanțe de culori: triunghiurile de aceleaşi nuanțe de culori au ca rezultat armonii de nuanțe egale de culori.

Dacă **Wilhelm Ostwald** *(1853-1932, fizician şi chimist german)* scrie: ***«Grupele de culori care ne apar plăcute la denumesc armonice»***, atunci aceasta dovedeşte critica sa pur subiectivă asupra armoniei. Noțiunea despre armonia culorilor trebuie să izvorască, în poziția simțului subiectiv, condiționată şi pusă într-o legitate obiectivă. Tot el scrie: ***«armonie-ordine»*** şi dacă prin ordine înțelege sfere coloristice de aceeaşi tonalitate şi triunghiuri de aceleaşi nuanțe de culori, atunci el trece cu vederea legile fizicii condiționate ale imaginii pe care am denumit-o *«Machbild»* sau simultaneitate.

O bază foarte importantă pentru orice cromatică estetică este cercul de culori, deoarece el prezintă ordinea coloristică a acestora **(Fig. nr. 24)**.



Fig. nr. 24 - Cercul cromatic după **Itten.**

Faptul că pictorul lucrează cu pigmenți, îl determină să bazeze ordinea sa coloristică pe legile amestecului pigmentar. Culorile aşezate față în față, trebuie să fie deci complementare şi din amestecul lor, trebuie să rezulte griul-perfect. Astfel în cercul meu de culori, albastrul este aşezat față în față cu oranjul, iar amestecul acestora dă culoarea gri-perfect. În cercul cromatic

al lui **Wilhelm Ostwald** *(1853-1932, fizician și chimist german)*, albastrul se află față în față cu galbenul, al căror amestec pigmentar dau verdele. Această diferență fundamentală în compunerea cercului cromatic, arată că teoria lui **Ostwald** nu poate fi folosită în pictură și în arta aplicată.

Prin definiția despre armonie, s-a pus baza pentru compoziția coloristică armonică. De mare importanță în această direcție este raportul de cantități al culorilor, pe care deja **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet și savant german)* pe baza aprecierii luminozității culorilor, l-a stabilit în felul următor **(Fig. nr. 25)**:

galben ; roșu ; albastru = 3 ; 6 ; 8

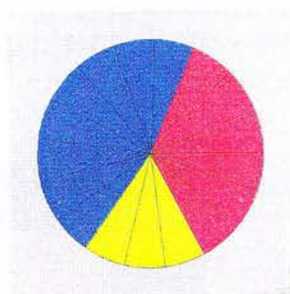


Fig. nr. 25 - Raportul de cantități al culorilor după **Goethe**.

În mod general se poate spune că toate perechile de culori complementare, toate armoniile tricolore ale căror relații stau în cercul cromatic în douăsprezece părți **(Fig. nr. 26)**, într-un triunghi isoscel sau echilateral, pătrat sau dreptunghi, sunt armonice.

- **Fig. nr. 26** - prezintă figurile geometrice rezultate în urma personalității relațiilor armonice, sub formă de triunghi echilateral, isoscel, pătrat sau dreptunghi, ce pot fi formate de la fiecare culoare dată. Figurile se pot roti într-un cerc, obținându-se prin aceasta de exemplu, pentru triunghiul echilateral, în loc de: roșu, galben, albastru: un triunghi: oranj-gălbui, violet-roșcat, verde-albăstrui sau: oranj, violet și verde. În mod corespunzător se poate proceda la fel cu toate celelalte figuri *(pătrat, dreptunghi)*.

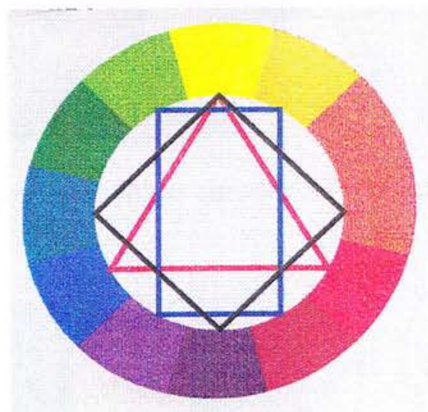


Fig. nr. 26 - Relațiile armonice din cercul cromatic.

- **Fig. nr. 26** și **27, 28, pag. 24** - arată armonia tricoloră: roșu, galben, albastru. Dacă acestor culori din cercul cromatic le exemplificăm relațiile armonice, atunci obținem un triunghi echilateral **(Fig. nr. 26)**. În această armonie tricoloră, culoarea apare în forța ei cea mai puternică, fiecare dintre culori fiind redată în caracterul ei tipic și de neconfundat. În armonia lor, fiecare dintre culori are un efect static, adică: galbenul apare galben, roșul ca roșu și albastrul ca albastru. Deci ochiul nu cere alte culori de completare și amestecul în cantități egale al celor trei culori dă un gri-negru închis *(griul-perfect)*.

- **Fig. nr. 29, 30, pag. 25** și **31, pag. 25** - arată armonia celor patru culori: galben, violet, oranj-roșcat și verde-albăstrui. **Fig. nr. 29** arată aceste patru culori în luminozitatea lor naturală, în cantitățile lor armonice și în suprafețe închise. În **Fig. nr. 30** și **31, pag. 25** vedem aceleași culori descompuse în multe pătrate mici. Cele patru tonuri diferite provoacă neliniște, iar puterea plastică a acestui acord reiese mai clar decât în **Fig. nr. 29.** Dacă se reduc cele patru trepte de luminozitate la două, ca în **Fig. nr. 31, pag. 25**, atunci armonia acestor patru culori apare plană. Între oranj-roșcat, verde-albăstrui, galben și violet se dezvoltă un efect de contrast cald-rece puternic. Din acordul static-stabil din această figură s-a format prin reducerea la cele două tonalități, un caracter nou, plutitor.

Dacă aș reduce și cele două tonalități la una singură, de exemplu: dacă aș prezenta toate culorile la fel de deschise ca galbenul, atunci s-ar forma un ansamblu cu totul nou, din aceasta rezultând faptul că un acord armonic poate fi variat în multe feluri.

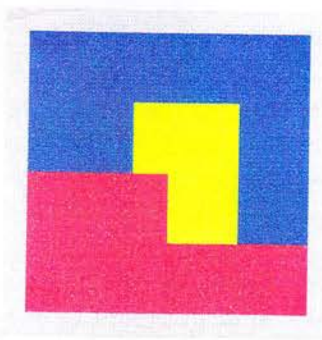


Fig. nr. 27 - Armonia tricoloră: roșu, galben, albastru.

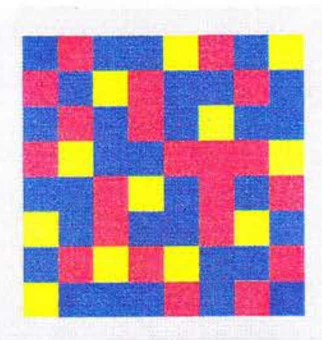


Fig. nr. 28 - Armonia tricoloră – efectul static.

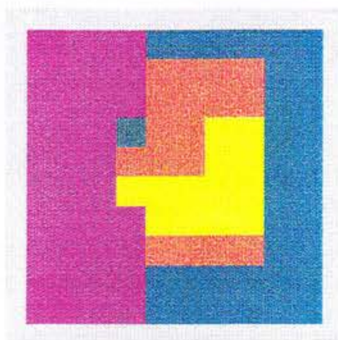


Fig. nr. 29 - Galbenul, violetul, oranjul-roșcat și verdele-albăstrui în cantități armonice.

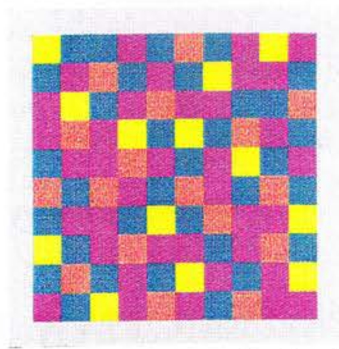


Fig. nr. 30 - Exemplificarea puterii plastice a unui acord.

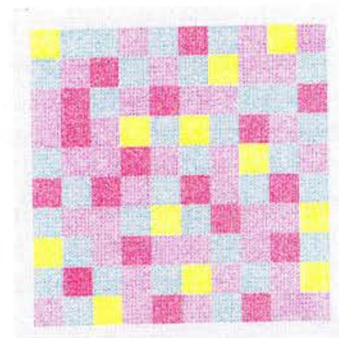


Fig. nr. 31 - Exemplificarea armoniei plane.

Detalii amănunțite în privința acestor experimente cuprinde capitolul rezervat acordurilor.

CAPITOLUL IV

ŞTIINŢA CONSTRUCTIVĂ DESPRE CULORI

Ştiinţa constructivă despre culori cuprinde legile de bază ale efectelor culorilor, aşa cum rezultă ele din vedere.

Într-o zi, **Rainer Maria Rilke** *(1865-1926, poet austriac)* îl întrebă pe **Auguste Rodin** *(1840-1917, sculptor francez)*: ***«Stimate maestru, cum se desfăşoară la dumneavoastră procesul de creaţie când începeţi o operă nouă?»*** Acesta răspunde: ***«La început am un sentiment intens care se întăreşte tot mai mult şi mă împinge dinăuntru să-i dau o formă plastică. Atunci încep să concep şi să construiesc. În sfârşit, în executare mă las iar în întregime pe seama sentimentelor, care poate mă silesc iarăşi să schimb ce am construit.»***

Paul Cézanne *(1839-1906, pictor francez)* spunea: ***«Je vais au developpement logique de la couleur; je vois dans la nature.»****("Eu merg spre dezvoltarea logică a culorii; eu văd în natură")*

Henri Matisse *(1869-1954, pictor francez)*, după cum se pare, se lăsa tot mai tare condus de sentimentul său, a făcut schiţe mici pentru tablourile pe care voia să le picteze; în aceste schiţe fixa în scris alegerea şi împărţirea culorilor înainte de a începe pictura. El făcea deci o compoziţie coloristică calculată, pe care, ca şi **Auguste Rodin** *(1840-1917, sculptor francez)* şi mulţi alţi maeştri, în decursul creaţiei o executau sau o respingeau, ceea ce depindea de sentimentele lor apărute intuitiv.

Deci nu toate calculele constructive sunt elemente conducătoare în artă. Simţul intuitiv stă mai presus, deoarece duce în domeniul iraţionalului şi al metafizicii, care nu se poate calcula prin nici o cifră.

Judecata intelectual-constructivă este numai ***«căruţa»*** care ne duce până la poarta noii creaţii. Cine vrea să meargă cu această ***«căruţă»***, să copieze cu pensula exerciţiile şi prezentările care urmează.

Figurile sunt doar baze elementare şi practicianul interesat de culori, ar trebui să execute multe din aceste exerciţii, ca să nu rămână la teorie. În general dau ca exemplu de efect coloristic numai un singur experiment. Pentru toate celelalte culori, practicianul să-şi execute singur lucrarea.

I. CROMATICA CONSTRUCTIVĂ

Ca introducere în cromatica constructivă, dezvoltăm cercul cromatic în douăsprezece părţi din culorile de bază *(primare)*: roşu, galben, albastru (**Fig. nr. 24, pag. 27**). Este cunoscut că un om cu o vedere normală este în stare să găsească un roşu care nu este nici albăstrui, nici gălbui; la fel poate găsi un galben care nu este nici verzui şi nici roşcat. Se impune ca la examinarea fiecărei culori, aceasta să se controleze în faţa unui fond gri-negru.

- **Fig. nr. 24** - Culorile de bază *(primare)*, trebuiesc alese cu multă atenție în cercul cromatic în douăsprezece părți. Punem cele trei culori de bază într-un triunghi echilateral, astfel încât galbenul să fie sus, roșul în dreapta jos și albastrul în stânga jos. Triunghiul este înscris într-un cerc în care construim un hexagon. În colțurile hexagonului care au rămas fără culoare, punem cele trei culori amestecate, formate prin combinarea a două culori primare în cantități egale. Astfel obținem culorile binare de gradul I:

roșu + galben = oranj
roșu + albastru = violet
galben + albastru = verde

Cele trei culori binare de gradul I trebuiesc obținute foarte exact *(cele două culori primare se amestecă în cantități egale)*, nefiind admis să se tindă spre una sau cealaltă dintre culorile primare: oranjul nu trebuie să fie nici prea roșcat, nici prea gălbui; verdele nici prea albăstrui, nici prea gălbui; violetul nici prea roșcat, nici prea albăstrui. Se trasează apoi un alt cerc mai mare ca primul și la o anumită distanță de acesta, pentru a se obține o fâșie circulară pe care la rândul ei o împărțim în 12 sectoare egale între ele. În aceste sectoare așezăm la locurile respective culorile primare și binare de gradul I, în așa fel încât între două culori rămâne câte un spațiu gol. În aceste spații introducem culorile terțiare *(binare de gradul al II-lea)*, care se formează prin amestecarea unei culori primare cu una binară de gradul I vecină, luate în cantități egale:

O + G = oranj-gălbui
O + R = oranj-roșcat
Vi + R = violet-roșcat
Vi + A = violet-albăstrui
Ve + G = verde-gălbui
Ve + A = verde-albăstrui

Astfel se formează un cerc de culori de culori în douăsprezece părți egale, în care fiecare culoare are un anumit loc. Culorile urmează în ordinea celor din curcubeu și a fâșiei de culori spectrale.

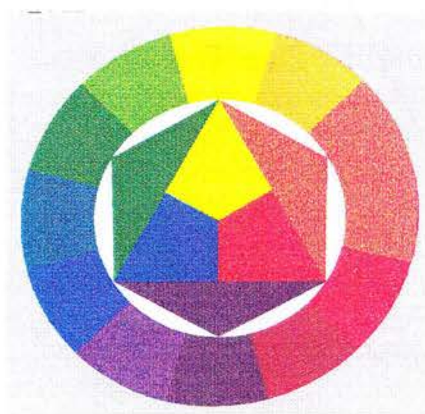


Fig. nr. 24 - Cercul cromatic după **Itten.**

Cele douăsprezece culori sunt așezate la distanțe egale și fiecare dintre ele este față în față cu culoarea ei complementară.

Ne putem închipui oricând că aceste douăsprezece culori și toate variațiile lor se pot sistematiza cu ușurință. A face cercuri cromatice din douăzeci și patru sau chiar o sută de părți, o consider ca o pierdere de timp inutilă, fără valoare practică pentru artiști. Fiecare pictor ar putea să-și închipuie fără prea mare greutate culoarea nr. 83 din cercul cromatic în o sută de părți.

Atâta timp cât noțiunile despre culoare nu corespund unor imagini de culori exact fixate, nu este posibilă nici o discuție utilă despre culori. Pictorul trebuie să vadă cele douăsprezece culori la fel de clar precum muzicianul aude cele douăsprezece semitonuri din gamă.

Victor Eugène Delacroix *(1799-1863, pictor francez)* în atelierul său, pe un perete avea

montat cercul cromatic la care, pe lângă fiecare culoare notase toate combinațiile posibile.

Impresioniștii **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)*, **Paul Signac** *(1863-1935, pictor francez)*, **Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)* și alții, îl adorau pe **Delacroix** ca pe un artist eminent al culorii.

Victor Eugène Delacroix *(1799-1863, pictor francez)* și nu **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* este fondatorul acelei direcții a picturii moderne, care se străduiește să bazeze operele pe principii obiective, înțelese logic, despre culoare, pentru a atinge din aceasta un grad mai înalt de ordine și adevăr.

II. CELE ȘAPTE CONTRASTE DE CULOARE

Vorbim despre contrast atunci când între două efecte de culoare pe care le comparăm, se constată deosebiri sau intervale clare. Contrastul este o opoziție între cel puțin două elemente. Dacă aceste diferențe cresc la maximum, se vorbește despre contraste polare. Astfel sunt: mare-mic, alb-negru, cald-rece, galben-violet, la cel mai înalt grad de polaritate.

Simțurile noastre primesc senzații numai prin comparații. O linie ni se pare lungă, dacă una mai scurtă este alături pentru comparație. Aceeași linie ni se pare mai scurtă, dacă una mai lungă este alături de ea. La fel efectele coloristice pot fi amplificate sau slăbite prin culorile de contrast. Contrastele cromatice sunt determinate de caracterul *(familia roșurilor, albastrurilor, galbenurilor, verzurilor, etc.)*, puritatea, strălucirea, luminozitatea, velențele expresive, întinderea în suprafață, etc. a culorilor.

Dacă vrem să controlăm modurile caracteristice ale efectului culorilor, putem constata șapte feluri de contraste diferite.

Acestea sunt atât de deosebite în legitatea lor, încât fiecare contrast trebuie studiat în parte. Oricare din aceste șapte contraste este prin caracterul și valoarea sa diferit prin efectul său optic, expresiv și constructiv, atât de specific și unic, încât putem vedea în aceasta posibilitățile fundamentale de formare a culorilor.

Johann Wolfgang Goethe *(1749-1832, poet și savant german)*, **Adolf Hölzel** *(1853-1954, pictor german)*, **Wilhelm von Berzold** *(1837-1907, fizician și meteorolog german)*, **Michel Eugène Chevreul** *(1786-1889, chimist francez)* au atras atenția asupra importanței diferitelor contraste.

Chevreul a scris o operă întreagă despre contraste simultane, însă o introducere intuitivă și practică în efectele particulare ale contrastelor de culori, lipsea până astăzi Această prelucrare a contrastelor de culoare, formează un capitol important în lucrarea mea.

Cele șapte contraste de culoare, sunt:

1. - contrastul culorilor în sine
2. - contrastul clar-obscur
3. - contrastul cald-rece
4. - contrastul complementar
5. - contrastul simultan și succesiv
6. - contrastul de calitate
7. - contrastul de cantitate

II. 01. CONTRASTUL CULORILOR ÎN SINE este cel mai simplu din cele șapte feluri de contraste coloristice. Relativ la privirea culorilor nu are mari pretenții, deoarece pentru prezentarea acestui contrast, toate culorile pot fi folosite netulburate, în puterea lor de luminozitate cea mai puternică.

Așa cum alb-negrul exprimă contrastul cel mai puternic de lumină-umbră, roșul, galbenul și albastrul sunt expresia cea mai tare a contrastului culorilor în sine (**Fig. nr. 32**). Pentru prezentarea lui sunt necesare cel puțin trei culori clar conturate și îndepărtate una de alta. Efectul este mereu colorat, expresiv și hotărâtor.

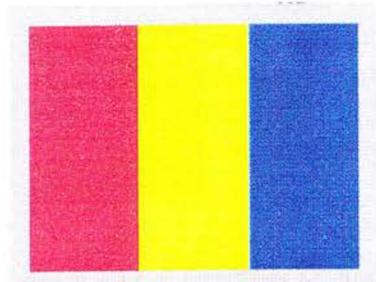


Fig. nr. 32 - Expresia cea mai tare a contrastului culorilor în sine.

Puterea contrastului culorilor în sine scade cu cât culorile folosite se îndepărtează de culorile primare. Astfel caracterul culorilor oranj, verde și violet este mai slab decât cel al culorilor roșu, galben și albastru. Efectul culorilor binare de gradul al II-lea este mai neclar. Culorile dacă se despart prin linii negre, caracterul lor particular iese mai mult în evidență (**Fig. nr. 33**). Influența reciprocă stagnează în mare măsură, fiecare culoare primind o valoare de efect reală, concretă.



Fig. nr. 33 - Evidențierea caracterului particular la contrastul culorilor în sine.

Chiar dacă armonia tricoloră: roșu, galben, albastru conține contrastul culorilor în sine cel mai puternic, el se mai poate forma și din oricare dintre culorile curate, pure.

Contrastul culorilor în sine primește însușiri de expresie cu totul noi prin schimbarea valorilor de lumină-umbră, în afară de aceasta putând fi modificate și raporturile cantităților de culoare.

Numărul variațiilor este foarte mare și în mod corespunzător sunt numeroase și posibilitățile expresiilor. Depinde de tema sau de gustul subiectiv al artistului, dacă el include în armonia totală a culorilor albul și negrul ca suprafețe coloristice mai mari sau mai mici.

Trebuie să ne reamintim experimentele prezentate în **Fig. nr. 10, 11** și **12**, exemplificate iarăși la **pag. 30**, despre realitatea și efectul culorilor. Albul alăturat unei culori îi slăbește acesteia puterea de luminozitate, făcând-o mai închisă, pe când negrul îi ridică luminozitatea și culoarea pare mai deschisă.

Din cauza aceasta albul și negrul devin factori importanți în compoziția coloristică.

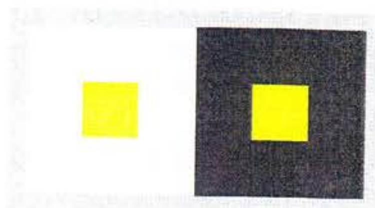


Fig. nr. 10 - Schimbarea caracterului culorii galbene în funcție de valoarea tonală a fondului.

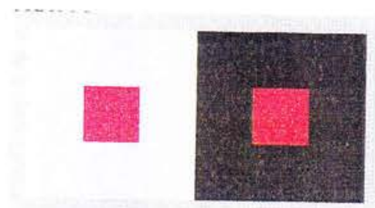


Fig. nr. 11 - Schimbarea caracterului culorii roșii în funcție de valoarea tonală a fondului.

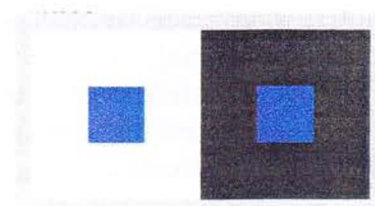


Fig. nr. 12 - Schimbarea caracterului culorii albastre în funcție de valoarea tonală a fondului.

Exercițiile s-ar putea face pe suprafețe goale, acest procedeu devenind un mare pericol, deoarece exersantul ar începe imediat să caute forme, în loc să studieze intensități de pete și încordări coloristice. El însă ar desena pete, această pictură desenată fiind dușmanul oricăror prezentări coloristice, trebuind să fie evitată neapărat.

În această lucrare s-au folosit în majoritatea exercițiilor forme de fâșii simple sau table de șah. În **Fig. nr. 32** și **33**, **pag. 29** culorile ca acorduri stau întotdeauna în câmpuri dreptunghiulare și schimbările de raporturi de mărimi se pot face în direcție orizontală.

- **Fig. nr. 34** - arată împărțirea unei table de șah, exersantul trebuind să dezvolte culorile în două direcții, fapt prin care senzația de tensiune a petelor colorate se mărește. După formarea acordurilor (**Fig. nr. 32** și **33**, **pag. 29**) acesta va găsi foarte ușor alegerea culorilor pentru exercițiul din **Fig. nr. 34.**

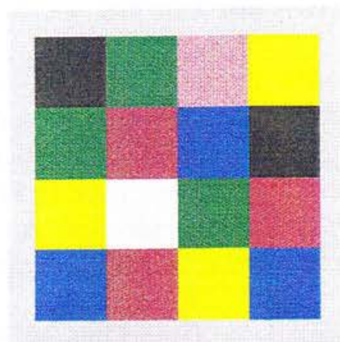


Fig. nr. 34 - Tabla de șah: contrastul culorilor în sine.

Soluții interesante rezultă din accentuarea unei culori ca și culoare de bază și adăugarea celorlalte în cantități reduse, doar ca accente. Prin accentuarea unei culori, se mărește caracterul ei expresiv, recomandându-se ca după fiecare exercițiu geometric, să se facă compoziții libere, în caracterul de contrast respectiv.

Multe teme ale picturii se pot rezolva în contrastul culorilor în sine, expresia lui fiind viața colorată rezultată dintr-o putere luminoasă inițială. Culorile pure, netulburate, binare și primare, au întotdeauna un caracter de puteri luminoase, cosmice, inițiale. Din această cauză, ele pot fi folosite cu succes atât pentru prezentarea unei încununări divine, cât și pentru o natură moartă, realistă.

Contrastul culorilor în sine îl găsim în folclorul multor popoare: broderiile colorate, ceramica, porturile naționale sunt dovezi de bucurie naturală pentru efectele coloristice. În miniaturistica din Evul Mediu timpuriu, se aplica acest contrast în multe variații, poate mai puțin din motive spiritual necesare, decât din bucurie față de coloritul său decorativ. Și în pictura pe sticlă acest contrast se găsește foarte des, puterea lui originală menținându-se chiar față de forma arhitectonică plastică.

Stephan Lochner *(1400-1455, pictor german),* **Fra Angelico** *(pe numele lui adevărat **Giovanni da Fiesole**, 1387-1455, pictor italian),* **Sandro Botticelli** *(1444/45-1510, pictor italian)* și alții au construit tablourile lor pe baza contrastului culorilor în sine. Cel mai grandios exemplu pentru folosirea lui cu susces este **«Învierea»** lui **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathis Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german),* unde apare puterea de expresivitate a acestui contrast. Chiar și în tabloul **«Jeluirea lui Cristos»** a lui **Sandro Botticelli** *(1444/45-1510, pictor italian)* contrastul culorilor în sine permite posibilitatea de a caracteriza măreția atotcuprinzătoare a acțiunii. Totalitatea culorilor simbolizează momentul de importanță cosmică din imensa istorie universală.

Vedem că posibilitățile de exprimare ale fiecărui contrast coloristic în parte, pot fi foarte variate. Contrastul culorii în sine, poate exprima atât veselie zgomotoasă, cât și tristețe adâncă sau pe de o parte primitivismul pământesc, iar pe de altă parte universalitatea cosmică.

Henri Matisse *(1869-1954, pictor francez),* **Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez),* **Pablo Picasso** *(1881-1973, pictor francez de origine spaniolă),* **Vassily Kandinsky** *(1866-1944, pictor german de origine rusă, activ și în Franța),* **Fernand Léjer** *(1889-1955, pictor francez)* și **Joan Miró** *(1893-1988, pictor spaniol),* dintre pictorii moderni, au realizat compoziții de multe ori folosind contrastul culorilor în sine. Mai ales **Matisse** a folosit de multe ori acest contrast în lucrările sale cu figuri, un exemplu reușit fiind portretul său de femeie: **«Le colier d'ambre»**. El a pictat acest tablou în culorile pure: roșu, galben, albastru, violet-roșcat, alb și negru. Această armonie îi servea la caracterizarea expresivă a unei ființe tinere, senzual vie și inteligentă.

Pictorii care au înființat ***« Der Blaue Reitter »*** *("Călărețul albastru", grupare artistică apărută în 1911, la München):* **Vassily Kandinsky** *(1866-1944, pictor german de origine rusă, activ și în Franța),* **Franz Marc** *(1880-1916, pictor german)* și **August Macke** *(1887-1914, pictor german),* au lucrat de la începutul carierei lor aproape exclusiv cu contrastul culorilor în sine.

Din numărul mare de exemple posibile am ales următoarele:

- **TABLOUL I - *«APOCALIPSUL SFÂNTULUI SEVER»*, sec. al XI-lea, Mănăstirea Saint-Sever, Biblioteca Națională, Paris.** - *contrastul culorilor în sine* - pag. **122.**
- **TABLOUL al II-lea - *«ÎNCORONAREA FECIOAREI MARIA»*, de Enguerrand Charton** *(sau **Quarton**, activ pe la 1447-1461, pictor francez)*, **azilul din Villeneuve-les-Avignon.** - *contrastul culorilor în sine* - pag. **123-124.**
- **TABLOUL al III-lea - *Miniatură din «CELE MAI FERICITE CLIPE ALE DUCELUI DE BERRY: Plimbarea călare la sărbătoarea din luna mai»*, de Pol Malouel** *(zis și **Pol de Linbourg**, activ pe la 1402-1416, pictor francez)*, **palatul din Sainte-Chapelle, Muzeul Condé, Chantilly.** - *contrastul culorilor în sine* - pag. **124-125.**

- **TABLOUL al IV-lea** - *«COMPOZIȚIE-1928»*, **de Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez)*, **colecție particulară.** - contrastul culorilor în sine și contrastul de cantitate - pag. **125-126.**

II. 02. CONTRASTUL CLAR-OBSCUR *(de luminozitate și de valori diferite)* se obține prin alăturarea unor culori cu luminozități diferite *(valori tonale diferite)*, fiind cunoscut și sub denumirea de perspectivă tonală.

Lumina-întunericul, lumina-umbra, clar-obscurul ca și contrastele polare sunt pentru viața omenească și pentru întreaga natură de o importanță mare și fundamentală. Pentru pictor, mijloacele de expresie cele mai tari pentru lumină-umbră sunt: albul și negrul. Ele sunt contrare ca efect, între ele fiind domeniul tonurilor de gri și al culorilor. Atât problemele de lumină-umbră ale albului, negrului și griului, ca și problemele de clar-obscur ale culorilor pure și ale relațiilor dintre ele, trebuie studiate, deoarece din acestea rezultă indicații folositoare pentru orice muncă de creație.

Catifeaua neagră cred că este tonul de culoare cel mai negru, iar cel mai curat alb este sulfatul de bariu. Există doar un singur alb și un singur negru maximal, însă un număr extrem de mare de tonuri deschise și închise de gri, care pot fi dezvoltate într-o gamă continuă între alb și negru. Numărul de tonuri ale culorii gri depinde de puterea vizuală a ochiului și de limita de percepție a omului. O suprafață gri unitară, apărând moartă, poate fi trezită la viață tainică prin modulații minimale de tonalitate. Această posibilitate este de mare importanță pentru pictori și cere de la ei o sensibilitate deosebit de fină pentru diferențele de tonalități.

Prin raport la culorile învecinate sau înconjurătoare, aceleași tonuri sau nuanțe pot apărea diferit în ceea ce privește tonalitatea și valoarea. Stăpânirea valorilor și echilibrarea lor este marea artă a picturii. De aceea artiștii puteau susține că pictura nu este culoare, ci valoare. Nu culorile frumoase în sine contează, ci valorile bine așezate și legate. Ele creează efectul de ansamblu. Exagerând importanța valorilor multiple, **Victor Eugène Delacroix** *(1799-1863, pictor francez)* nu s-a sfiit să afirme: ***«dați-mi noroi și voi face cu dânsul carnația lui Venus, dacă îmi lăsați facultatea să-l înconjor de culori în felul meu.»***

Un gri-neutru este ceva indiferent, incolor, fără caracter și mai ușor de influențat prin contraste de culori și nuanțe. Fiind mut, însă ușor de excitat la diferite nuanțe, poate fi transformat din starea lui incoloră în oricare culoare, într-un efect coloristic complementar cu culoarea excitabilă. Această transformare se desfășoară în mod subiectiv în ochiul nostru și nu obiectiv în nuanțele caracteristice ca atare. Griul-neutru neproductiv, lipsit de expresivitate, primește doar prin celelalte culori caracter și viață, slăbind puterea lor și îmblânzindu-le. Griul poate lega ca intermediar neutru contraste de culori țipătoare, absorbind puterea lor și devenind prin aceasta el însuși vicios ca un vampir. **Victor Eugène Delacroix** *(1799-1863, pictor francez)* a respins griul din acest motiv, ca vătămător puterii culorii.

Griul se poate obține din:

- alb + negru;
- roșu + galben + albastru + alb;
- din oricare pereche de culori complementare.

- Fig. nr. 35, pag. 33 - prezintă o gamă *(scară)* continuă de tonuri de gri, de la alb până la negru, în douăsprezece tonalități, fiind foarte important ca diferența dintre două sectoare alăturate să existe, iar griul-neutru să fie așezat în mijlocul gamei. Tipurile blonde sunt înclinate să folosească prea multe nuanțe deschise, iar tipurile brunete înclină spre închis.

Fiecare ton în parte trebuie să fie întru totul unitar, fără pete și să nu fie despărțit de tonul următor printr-o linie deschisă sau închisă. Astfel de scări tonale se pot compune cu orice culoare curată, luând ca exemplu scara tonală a culorii albastru **(Fig. nr. 36, pag. 33)**, putem obține prin amestecarea lui cu negru tonuri închise până la negru-albăstrui și cu alb tonuri

deschise până la alb-albăstrui.



Fig. nr. 35 - Scara tonală a griului.



Fig. nr. 36 - Scara tonală a albastrului.

Această preocupare pentru gamele cromatice va face și mai mare sensibilitatea creatorului pentru culori. Cu cele douăsprezece tonuri nu vreau să fac un așa numit sistem de tonuri temperat. În arta culorii nu sunt doar tonuri exacte, ci de multe ori treceri imperceptibile, cum ar fi *glissando* în muzică *(procedeu constând din lunecarea treptată de la un sunet la altul)*, purtătoare importante ale unei anumite expresii.

Următoarele exerciții urmează să lărgească înțelesul pentru clar-obscur:

- **Fig. nr. 37** - Din gama culorii gri am ales unele nuanțe pe care le-am compus într-un acord, așezându-le într-o ordine oarecare în patru suprafețe de aceeași mărime.

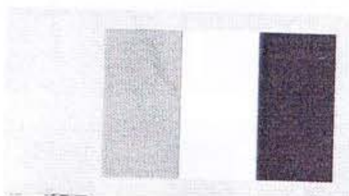


Fig. nr. 37 - Acordul culorii gri.

După ce am compus 4-6 astfel de acorduri, le comparăm și alegem soluția cea mai bună. Astfel exersantul va înțelege repede că există acorduri bine compuse, convingătoare și acorduri imperfecte sau greșite. Din acest exercițiu simplu se poate vedea calitatea talentului pentru lumină-umbră.

- **Fig. nr. 38, pag. 34** - arată dezvoltarea unei tonalități de lumină-umbră pe o suprafață împărțită ca o tablă de șah. Această compoziție se poate face în tonuri deschise sau mai închise, principalul este să vedem și să simțim aceste trepte deschis-închise și contrastele lor.

O nouă problemă se ivește după ce am înțeles foarte bine valorile de nuanțe ale albului, negrului, griului și anume legătura strânsă între contrastul clar-obscur și cel de cantitate *(proporție)*. Aceste exemple dezvoltă nu numai simțul pentru proporții, ci și simțul pentru raportul formei pozitive față de forma ei negativă, prin forma pozitivă înțelegând negrul și prin forma negativă, albul.

- **Fig. nr. 39, pag. 34** - prezintă apariția clară, concomitentă a celor două feluri de contraste: cel de cantitate și clar-obscurul. Clar-obscurul este scos în evidență net prin diferența de tonalitate între suprafețele albe, gri și negre, iar contrastul de cantitate de raportul dintre suprafețe: mare-mic, larg-îngust și gros-subțire.

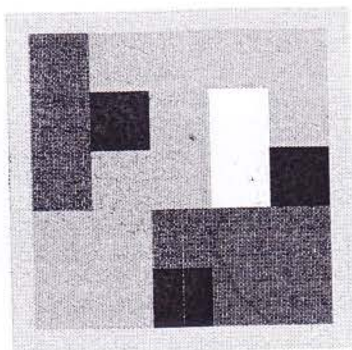


Fig. nr. 38 - Tabla de şah: dezvoltarea unei tonalităţi de lumină-umbră.

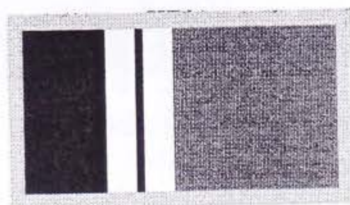


Fig. nr. 39 - Apariţia concomitentă a contrastului de cantitate şi de clar-obscur.

Pentru cunoaşterea mai îndeaproape a acestui contrast urmează unele exerciţii simple care dezvoltă simţul pentru proporţii şi simţul pentru raportul formei pozitive faţă de cea negativă.

- **Fig. nr. 40** - prezintă contrastul cel mai puternic de clar-obscur între suprafeţele albe şi negre, iar contrastul de cantitate este ca şi inexistent datorită faptului că formele albe şi negre sunt de aceeaşi lăţime.

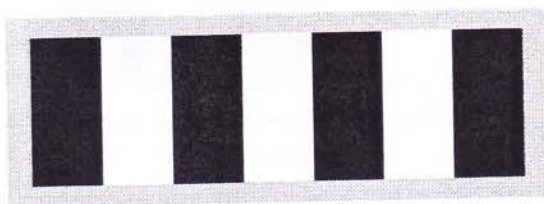


Fig. nr. 40 - Contrastul cel mai puternic de clar-obscur: alb-negru.

- **Fig. nr. 41** - aici, forma pozitivă este îngustă, cea negativă este lată, ceea ce face să fie vizibil contrastul de proporţie, iar cel de clar-obscur, aproape invizibil.

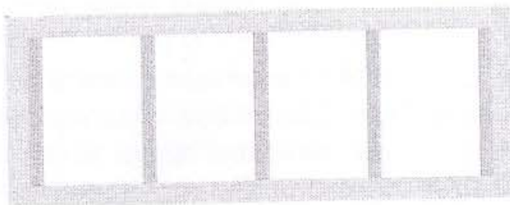


Fig. nr. 41 - Evidenţierea contrastului de proporţie în detrimentul celui de clar-obscur.

- **Fig. nr. 42, pag. 35** - unde forma pozitivă este progresivă, cea negativă rămânând

constantă, cele două contraste ieşind foarte bine în evidenţă.

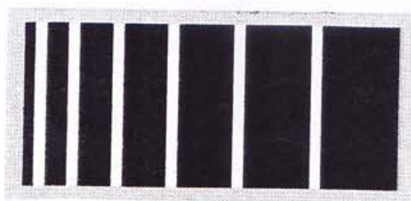


Fig. nr. 42 - Scoaterea în evidenţă a celor două contraste.

- **Fig. nr. 43** - atât forma pozitivă cât şi cea negativă sunt progresive, contrastele mărindu-se pe măsură ce suprafeţele cresc.

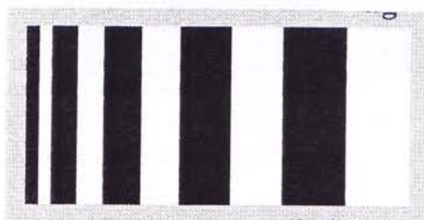


Fig. nr. 43 - Mărirea contrastelor în raport cu suprafeţele.

- **Fig. nr. 44** - reprezintă o fâşie de alb, negru şi gri în contrast de proporţie puternic, clar-obscurul fiind uşor perceptibil.

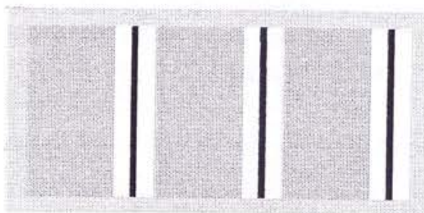


Fig. nr. 44 - Contrastul de proporţie este puternic, cel de clar-obscur abia perceptibil.

- **Fig. nr. 45** - griul şi albul sunt ritmizate în contrast de cantitate, clar-obscurul fiind abia sesizabil.

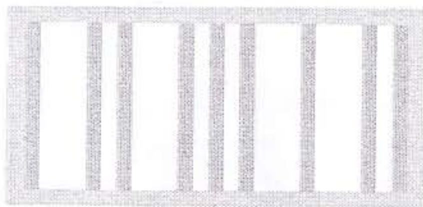


Fig. nr. 45 - Ritmizarea contrastului de cantitate.

- **Fig. nr. 46, pag. 36** - prezintă o fâşie în patru tonalităţi: alb, gri-deschis, gri-închis şi negru, unde avem prezente ambele contraste.
- **Fig. nr. 47, pag. 36** - prezintă o fâşie de trei tonalităţi. Formarea de grupe este de o importanţă hotărâtoare pentru efectul clar al contrastului de proporţie, la fel de importantă fiind şi gradarea progresivă a nuanţelor clar-obscure. Prin repetarea liniilor subţiri albe şi negre, grupele se leagă între ele.

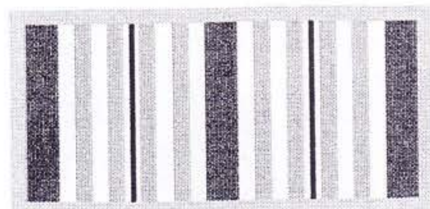


Fig. nr. 46 - Prezentarea ambelor contraste.

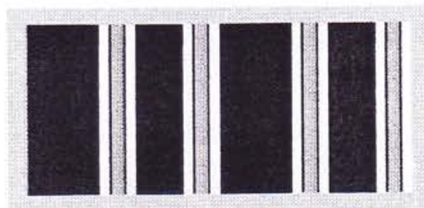


Fig. nr. 47 - Formarea de grupe şi gradarea progresivă pentru scoaterea în evidenţă a celor două contraste.

În arta europeană şi est-asiatică sunt multe opere care sunt bazate pe contrastul de clar-obscur, aceasta având o deosebită importanţă în pictura cu tuş din China şi Japonia. Baza acestei arte este scrisul semnelor literelor cu pensula, care sunt foarte bogate în forme. Cel care scrie trebuie să facă multe şi foarte variate mişcări cu mâna sa pentru a reda scrisul şi a scrie ritmic. Talentul pentru formă, simţul ritmic şi abilitatea intuitivă sunt principiile pentru folosirea justă a pensulei. ***«Aşa cum arcaşul ocheşte ţinta, încordează arcul şi trage cu săgeata, tot aşa trebuie să se concentreze cel care scrie formele, deoarece el trebuie să ducă pensula cu putere şi hotărâre, să scrie semnele cu siguranţă şi încredere în sine.»*** a spus chinezul **Chiang Joo**.

- **Fig. nr. 48** - arată două semne de scriere chinezeşti. Sunetul ritmic şi plăcut al acestora, construcţia lor şi bogăţia în contraste de forme sunt în abstracţia şi unitatea organică pline de măreţe armonii. Acest efect se obţine printr-un echivalent absolut între formele negre de tuş şi formele albe din jurul semnelor. Dacă ne gândim că aceste semne de litere au fost făcute dintr-o singură trăsătură de pensulă, doar atunci înţelegem puterea armonică şi concentrarea mare a artistului, acest scris formându-se dintr-un automatism intern. Aşa cum formele scrisului numai după foarte multe exerciţii curg în sfârşit automat din pensulă, aşa şi pictorul chinez sau japonez exersează în tuş formele naturii, până ce le ştie pe din afară. Acest automatism presupune o concentrare spirituală şi o destindere a corpului.



Fig. nr. 48 - Două semne de scriere chinezeşti.

Exerciţiile metitative, ca cele care aparţin **Chou-** sau **Zenbuddha**-ismului, constituie baza unei astfel de formări spirituale trupeşti. De aceea găsim între cei mai mari pictori în tuş mulţi călugări ai acestor secte. Aaceştia însă, nu meditau pentru adeveni pictori în tuş, ci pictau cu pensula pentru a exersa interiorizarea meditativă.

Până acum am studiat contrastul de clar-obscur doar în domeniul tonalităţilor: alb, gri şi

negru. Este de mare importanță de a putea deosebi culori de aceeași luminozitate sau obscuritate. Pentru a dezvolta această capacitate de deosebire, se recomandă a se face următoarele exerciții:

- **Fig. nr. 49** - într-o formă tablă de șah se așează: galben, roșu sau albastru. Problema constă în aceea de a adăuga la culoarea respectiv dată, nuanțe de culori la fel de deschise sau închise. Atenție la folosirea nuanțelor: gălbuie, albăstruie sau roșcate la fiecare exercițiu! A nu se confunda luminozitatea sau puritatea culorii cu claritatea ei! Problema de a picta toate culorile la fel de deschise ca și galbenul este grea, deoarece faptul că el este foarte deschis, nu se cunoaște de la început. O greutate se naște și atunci când trebuie să-l prezentăm la fel de închis ca și roșul sau albastrul. El pierde caracterul său de galben prin înegrire și tulburare, de aceea, mulți artiști au o aversiune naturală pentru a întuneca galbenul cu negrul.

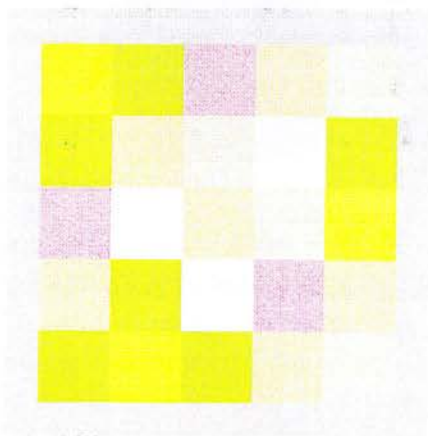


Fig. nr. 49 - Tabla de șah: culori de luminozitate egală.

Greutăți deosebite fac atât culorile calde, cât și cele reci. Culorile calde se aleg în general prea închise din cauza opacității lor, pe când culorile reci apar transparente, ușoare și se folosesc de cele mai multe ori prea deschise. Egalitatea în ceea ce privește luminozitatea sau întunecimea, face culorile înrudite. Prin tonalități egale, culorile devin legate între ele și concentrate. Acest lucru, această posibilitate este de mare importanță ca mijloc de formare artistică.

Problemele de clar-obscur ale culorilor și relațiile lor față de așa numitele nonculori *(culori incolore)*: albul și negrul, sunt complicate.

- **Fig. nr. 50** și **51, pag. 38** - prezintă sfera de culori și steaua culorilor, care cuprind atât culorile cercului cromatic în douăsprezece părți, cât și cele incolore. În contrast cu multitudinea vibrantă a culorilor, cele incolore apar rigide, abstracte. Este însă posibil de a înviora culorile incolore prin cele colorate, spre un efect coloristic deosebit.

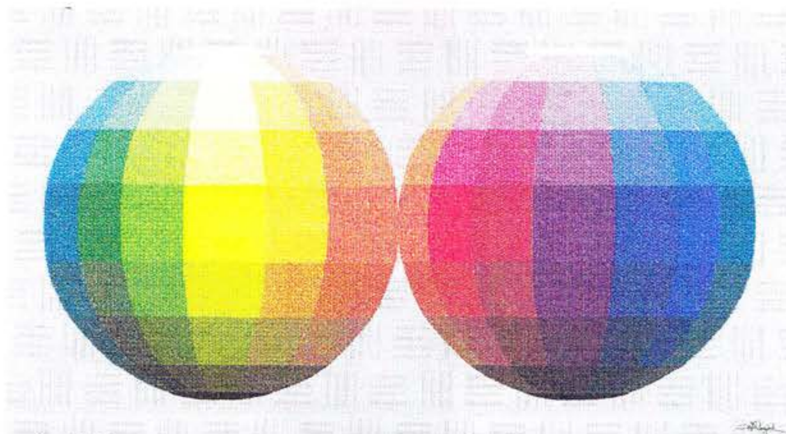


Fig. nr. 50 - Sfera culorilor a lui **Philipp Otto Runge**.

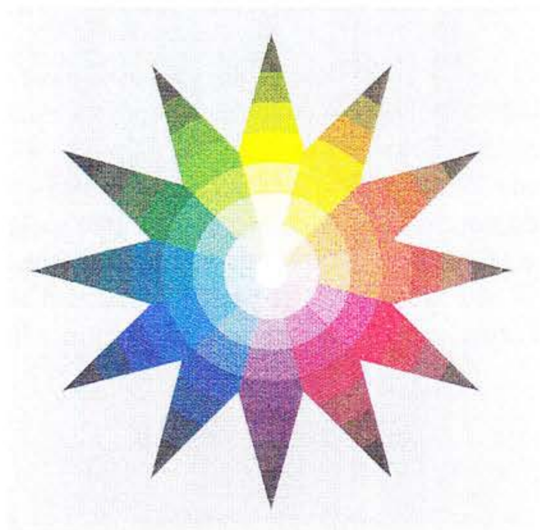


Fig. nr. 51 - Steaua culorilor a lui **Johannes Itten.**

- **Fig. nr. 52-57, pag. 38-39** - arată cum un gri incolor este influențat printr-o culoare alăturată, astfel încât apare ca o culoare complementară față de aceasta.



Fig. nr. 52 - Influențarea griului de către galben.



Fig. nr. 53 - Influențarea griului de către oranj.

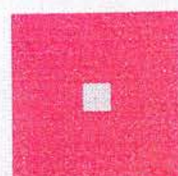


Fig. nr. 54 - Influențarea griului de către roșu.

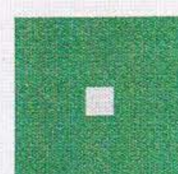


Fig. nr. 55 - Influențarea griului de către verde.



Fig. nr. 56 - Influențarea griului de către albastru.



Fig. nr. 57 - Influențarea griului de către violet.

Dacă într-o compoziție există culori incolore, care însă se mărginesc de culori colorate de aceeași claritate, atunci ele pierd caracterul lor incolor. Dacă tindem ca aceste culori necolorate să păstreze caracterul lor abstract, atunci cele colorate trebuie să fie de altă luminozitate. Într-o compoziție coloristică în care se folosesc tonuri albe, negre și gri cu elemente abstracte, nu se utilizează și culori de aceeași claritate cu griul, pentru a nu produce din culorile necolorate un efect coloristic prin apariția contrastului simultan.

Dacă într-o compoziție coloristică griul se folosește drept component coloristic-pitoresc, atunci nuanța griului și cea colorată trebuie să dețină aceeași tonalitate de clar-obscur.

Impresioniștii căutau acest efect coloristic-pitoresc al nuanțelor de gri, pe când pictorii constructivi și concreți foloseau albul, negrul și griul în efectul lor abstract.

- **Fig. nr. 58, pag. 40** - ne prezintă desluşit problemele efectului clar-obscur coloristic. La cele douăsprezece tonuri de gri distribuite în mod egal ca în **Fig. nr. 35**, adăugăm cele douăsprezece culori curate ale cercului cromatic, în așa fel încât gradul lor de claritate să fie egal cu tonalitățile gri respective. Constatăm astfel că galbenul curat corespunde treptei a IV-a a gamei tonale gri, oranjul corespunde treptei a VI-a, roșul este pe treapta a VIII-a, albastrul pe a IX-a, violetul a X-a. Planșa arată că galbenul este cea mai deschisă culoare curată, iar violetul cea mai închisă. Acest galben trebuie tulburat deja pe treapta a V-a pentru a putea corespunde tonalităților mai închise ale scalei gri. Roșul și albastrul sunt pe o treaptă mai joasă încât rămân puține trepte până la negru, iar până la alb sunt necesare multe limpeziri.



Fig. nr. 35 - Scara tonală a griului.

Dacă s-ar face în locul gamei de douăsprezece nuanțe o gamă de optsprezece tonalități de culori amestecate și dacă s-ar face o legătură între culorile cu cea mai mare strălucire, atunci s-ar obține o parabolă. Aceste culori strălucitoare și saturate, cu diferite grade de claritate sunt de o importanță foarte mare, lucru ce reiese din **Fig. nr. 58, pag. 40**, unde putem constata că:

- galbenul-lucios-saturat este foarte deschis și că nu există un galben-lucios-închis;
- albastrul-saturat este foarte închis și că un albastru deschis apare fără caracter și

putere de strălucire;

- roşul poate radia puterea sa semnificativă de strălucire numai ca şi culoare închisă, un roşu deschis la treapta galbenului curat nu mai posedă putere de strălucire.

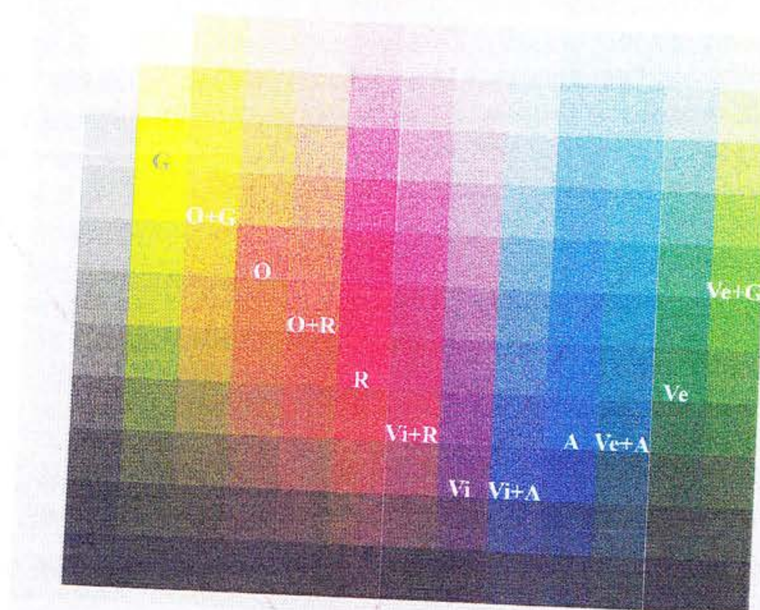


Fig. nr. 58 - Efectul clar-obscurului coloristic.

Artistul trebuiesă țină seama neapărat de aceste lucruri în compozițiile sale. Pentru ca un galben-saturat să redea expresia de bază, compoziția va purta în general un caracter deschis, pe când un roşu sau un albastru-saturat lucios, cere o expresie generală închisă.

Roşul-strălucitor din tablourile lui **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)* este aşa de plin de caracter şi luminos, numai pentru faptul că nuanțele închise formează un contrast față de el. Dacă **Rembrandt** a vrut un galben strălucitor, el l-a scos la iveală prin grupuri relativ deschise de nuanțe. Un roşu-saturat ar părea în astfel de împrejurări doar ca obscuritate şi nu ca un roşu-aprins.

- **Fig. nr. 11** - arată acest lucru foarte clar. Albul şi negrul devin factori foarte importanți într-o compoziție coloristică, deoarece prin alăturarea albului se slăbeşte puterea de luminozitate a culorilor, făcându-le mai închise, pe când negrul alăturat ridică luminozitatea, culorile apărând mai deschise.

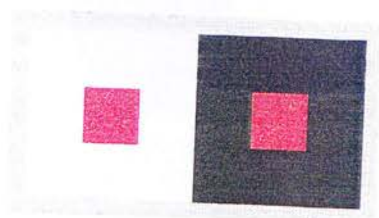


Fig. nr. 11 - Schimbarea caracterului culorii roşii în funcție de valoarea tonală a fondului.

Valorile diferite de claritate produc pentru schițele de imprimerie textilă mari greutăți. Este cunoscut că pentru orice schiță de imprimeu textil trebuie făcut câte un clişeu pentru fiecare culoare. Aceste combinații de culori este necesar să se potrivească printr-o anumită unitate în caracterul coloristic. Regula de bază este că fiecare formă trebuie să prezinte în oricare poziții

acelaşi efect de contrast. Dacă apare într-o schiţă un albastru-luminos, atunci nu se mai găsesc pentru celelalte şase sau opt poziţii coloristice destule culori strălucitoare pe aceeaşi treaptă de obscuritate ca albastrul. Distanţele de lumină ar trebui să fie la toate clişeele de aceeaşi mărime. Dacă s-ar folosi oranjul pe treapta de lumină a albastrului, atunci i-ar corespunde acestuia un oranj-brun, fără putere de strălucire. O mare greutate constă în faptul că tonalităţile culorii curate se schimbă după intensitatea iluminării. Roşul, oranjul şi galbenul apar mai închise în lumina în descreştere spre deosebire de albastru şi verde, care apar mai deschise. Astfel, nuanţele de culori pot apărea la lumina naturală bine alese, iar în amurgul aceleiaşi zile, neplăcute. De aceea, tablourile de altar, care au fost pictate pentru clar-obscurul bisericii, n-ar trebui expuse în săli de muzeu cu lumină artificială orbitoare, pentru că astfel se falsifică tonalităţile culorilor. Aici vreau să precizez că galbenul saturat pentru pictor nu conţine nici alb, nici negru, la fel nu se vede în culorile curate oranj, roşu, albastru, verde şi violet nici un adaus de alb sau negru. În momentul în care se vorbeşte despre un roşu cu un conţinut alb sau negru, el se gândeşte la o culoare amestecată. Pentru scopuri tehnice el foloseşte noţiunea de alb-negru.

Planşele din această carte trebuie să fie privite la lumina zilei.

Am văzut că din aşa numitele culori necolorate: alb, gri şi negru, se pot forma tonalităţi de clar-obscur. O compoziţie clar-obscură se poate dezvolta şi din tonalităţile unei singure culori. Am observat că prin lumini sau umbre egale, pot fi legate nuanţe de gri cu alte culori, sau o culoare cu alta. În afară de aceasta s-au făcut cercetări despre raporturile de lumină-umbră între culorile saturate, constatându-se că tonalităţile lor sunt diferite şi fiecare culoare poate fi deschisă sau închisă în trepte continue, atât către alb, cât şi către negru.

Urmează aici patru exerciţii prin care se arată formarea de contraste de clar-obscur din alb, gri, negru şi alte culori:

- **Fig. nr. 59** - este o armonie dintre patru nuanţe: alb, gri, negru şi o culoare, respectiv roşu, fiecare dintre ele având o altă luminozitate.



Fig. nr. 59 - Armonia dintre patru nuanţe cu luminozităţi diferite.

- **Fig. nr. 60** - prezintă o combinaţie din gri, negru şi două culori: albastru şi galben. Negrul şi albastrul, fiind aproape la fel de închise, armonia primeşte două tonalităţi diferite.



Fig. nr. 60 - Armonia a două tonalităţi diferite.

- **Fig. nr. 61, pag. 42** - este o armonie dintre alb şi trei culori: roşu, galben şi verde. Roşul şi verdele fiind la fel de întunecate, galbenul şi albul având aceeaşi claritate, avem de-a face cu două tonalităţi de bază.

- **Fig. nr. 62, pag. 42** - este o armonie dintre şase părţi: alb, negru şi patru culori aflate în contrast puternic de proporţie. Acest exerciţiu arată că galbenul în anumite condiţii poate să apară ca un alb-întunecat, oranjul ca un galben-amestecat şi roşul-gălbui ca un oranj-închis. La fel, verdele gălbui poate să apară ca un galben-întunecat, iar roşul-purpuriu şi albastrul, pot avea efect de violet-deschis. După cum am arătat, cu nonculorile alb, negru, gri

și unitățile coloristice. elementele picturii plastice sunt stabilite clar.



Fig. nr. 61 - Armonia dintre două tonalități de bază.



Fig. nr. 62 - Armonia dintre șase părți aflate în contrast puternic de proporție.

- **Fig. nr. 63** - prezintă desfășurarea unui acord de clar-obscur în direcție orizontală și verticală. Un tablou pictat în contrastul de clar-obscur poate fi construit în două. trei sau patru tonalități de bază. pictorul vorbind atunci de patru planuri. pe când grupele de bază. trebuie să se potrivească exact. Fiecare dintre aceste planuri poate să aibă în interiorul său mici diferențe de tonalități. prin aceasta însă să nu dispară diferența între grupele de bază. Pentru respectarea acestei reguli este important să se vadă tonalități de bază sau planuri. compoziția pierzând din ordinea. claritatea și puritatea ei. neputându-se obține un efect net al unui tablou.

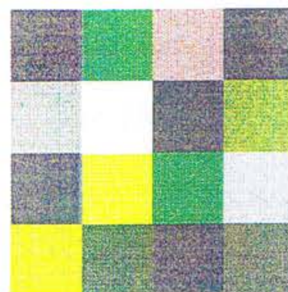


Fig. nr. 63 - Acord de clar-obscur în direcție orizontală și verticală.

Motivul de bază care determină pictorul să formeze planuri. este necesitatea de a păstra în tablou un efect general neted. În planurile ordonate pot fi prinse toate efectele de adâncime nedorite și făcute nevătămătoare. Această prindere a efectelor de perspectivă se realizează prin potrivirea tonalităților și a planurilor lor. În general. planurile se împart în: prim-plan. planuri mijlocii și ultimul plan *(fondul)*. Aceasta nu înseamnă că primul-plan conține mereu figurile de bază. putând fi complet gol. acțiunea principală putându-se desfășura în planul mijlociu.

Următoarele exemple sunt edificatoare pentru contrastul de clar-obscur.

- **TABLOUL al V-lea** - *«LĂMÂI PORTOCALE ȘI TRANDAFIR»*, **de Francisco de Zurbarán**, *(1598-1664. pictor spaniol)*. **colecția Contini-Bonacossi – Florența.** – *contrastul clar-obscur* - pag. **126-127.**
- **TABLOUL al VI-lea** - *«LONDRA: PARLAMENTUL, SOARELE APĂRÂND PRINTR-O SPĂRTURĂ ÎN CEAȚĂ»*, **1904, de Claude Monet** *(1840-1926. pictor francez)*, **Luvru, Paris.** - *contrastul clar-obscur și contrastul cald-rece* - pag. **127-128.**

- TABLOUL al VII-lea - *«PIANUL»* de **Henri Matisse** *(1869-1954, pictor francez)*, **Muzeul de Artă Modernă, New York.** - *contrastul clar-obscur* - pag. **128-129.**
- TABLOUL al VIII-lea - *«DUMINICĂ DE VARĂ LA GRANDE JATTE»*, de **Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)*, **Institutul de Artă, Chicago.** - *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **129-130.**
- TABLOUL al IX-lea - *«CHITARĂ PE CĂMIN»* - **1915, de Pablo Picasso** *(1881-1973, pictor francez de origine spaniolă)* - *contrastul clar-obscur* - pag. **130-131.**
- TABLOUL al X-lea și al XI-lea - *«OMUL CU CASCA DE AUR»*, **Berlin-Dahlem, Gemaeldegalerie** și *«RIDICAREA CRUCII»*, **Pinacoteca din München, de Rembrandt Harmensz Van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)* - *contrastul clar-obscur și contrastul de cantitate* - pag. **131-132.**
- TABLOUL al XII-lea - *«PRIMIREA REGINEI DIN SABA DE CĂTRE REGELE SOLOMON»*, de **Pierro Della Francesca** *(1416-1492, pictor italian)*, **Biserica San Francesco, Arezzo.** - *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **132-133.**
- TABLOUL al XIII-lea - *«MUNTELE SAINT-VICTOIRE VĂZUT DE PE DEALUL LAUVES»*, de **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Kunsthaus, Zürich.** *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **133-134.**
- TABLOUL al XIV-lea - *«PRĂBUȘIREA LUI ICAR»*, de **Pieter Bruegel cel Bătrân** *(numit și* ***Bruegel al țăranilor****, 1525?-1569, pictor flamand)*, **Muzeul Regal de Arte Frumoase, Bruxelles.** - *contrastul de clar-obscur și contrastul de cantitate* - pag. **134-135.**
- TABLOUL al XV-lea - *«NOUL NĂSCUT»*, de **Georges de La Tour** *(1593-1652, pictor francez)*, **Muzeul din Rennes.** - *contrastul clar-obscur și contrastul de calitate* - pag. **135-136.**
- TABLOUL al XVI-lea - *«MERE ȘI PORTOCALE»*, de **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris.** - *contrastul clar-obscur și contrastul cald-rece* - pag. **136-138.**
- TABLOUL al XXVII-lea - *«MAREA ODALISCĂ»*, de **Jean – Dominique Ingres** *(1780-1867, pictor francez)*, **Muzeul Luvru, Paris.** - *contrastul de calitate și contrastul clar-obscur* - pag. **149-150.**

Tablourile al VI-lea și al VII-lea arată un singur plan; tablourile al V-lea, al IX-lea și al XII-lea arată două planuri; tablourile al XIII-lea și al XIV-lea arată trei planuri; iar tablourile al X-lea și al XI-lea arată alte posibilități de creație ale contrastului clar-obscur.

II. 03. CONTRASTUL CALD-RECE se obține prin alăturarea culorilor calde celor reci, efectul fiind de șoc maxim.

Poate că unora li se pare ciudat că vorbim despre temperatură în domeniul Artelor Plastice. Din experiențele făcute însă, a rezultat că în două birouri, unul vopsit în verde-albăstrui, iar celălalt în oranj-roșcat, simțul pentru rece și cald diferă cu 3 – 4° C de la un birou la altul. În camera vopsită în verde-albăstrui subiecților li s-a părut la temperatura de 15° C că este rece, pe când cei din camera vopsită în oranj-roșcat au simțit frigul doar la 11 – 12 ° C. Științific cercetat, aceasta înseamnă că verdele-albăstrui slăbește impulsul circulației sanguine, pe când oranjul-roșcat animă activitatea lui.

Un alt experiment cu animale de data aceasta, a dat un rezultat asemănător. Un grajd pentru caii de curse a fost împărțit în două compartimente: unul vopsit în albastru, iar celălalt în oranj-roșcat. În cel albastru caii se linișteau foarte repede după cursă, în cel oranj-roșcat stăteau mult timp agitați, neliniștiți și în afară de aceasta, în compartimentul albastru nu erau muște, pe

când în celălalt erau foarte multe.

Ambele experimente arată importanța contrastului cald-rece pentru aranjarea coloristică a camerelor. În spitale, unde se aplică terapia culorilor, caracteristicile culorilor calde și reci joacă un rol foarte important.

Privind cercul cromatic ne dăm seama că galbenul este culoarea cea mai deschisă, iar violetul cea mai închisă; aceasta înseamnă că între aceste două culori există cel mai mare contrast clar-obscur. În unghi de 90 ° față de axa galben↔violet sunt oranjul-roșcat și verdele-albăstrui, cele două poluri ale contrastului cald-rece. Oranjul-roșcat este cea mai caldă culoare și verdele-albăstrui cea mai rece. În general se consideră: galbenul, oranjul-gălbui, oranjul, oranjul-roșcat, roșul și violetul-roșcat ca fiind culori calde; iar verdele-gălbui, verdele, verdele-albăstrui, albastrul, violetul-albăstrui și violetul – culori reci. O astfel de clasificare poate induce însă în eroare.

Așa cum polurile alb și negru reprezintă valoarea cea mai deschisă sau mai închisă împreună cu toate tonurile de gri care par doar relativ deschise sau închise, la fel sunt și oranjul-roșcat și verdele-albăstrui polurile pentru cald-rece. Culorile care sunt între ele în cercul cromatic apar ba calde, ba reci, conform contrastului cu tonalitățile mai calde sau mai reci. Putem defini caracterul culorilor calde și reci în felul următor:

rece....................................cald
umbros..............................însorit
transparent...........................opac
liniștitor..........................animator
rar.......................................des
vaporos...............................dens
departe............................aproape
ușor.....................................greu
umed..................................uscat

Aceste efecte diferite arată posibilitățile mai expresive ale contrastului cald-rece. El face posibile efectele pitorești și creează o atmosferă cu caracter muzical-sonor ireal. În natură, obiectele îndepărtate ne apar întotdeauna reci, din cauza stratului de aer care le desparte de privitor și se comportă ca o perdea.

Contrastul cald-rece conține deci elemente de efect care sugerează apropierea sau depărtarea, fiind un mijloc de prezentare important pentru efectele de perspectivă plastică.

În exercițiile noastre de acord privind contrastul clar-obscur, existau și contrastul cald-rece, precum și cel de cantitate, mai ales acolo unde lumini sau umbre identice stăteau alături, însă în toate aceste acorduri predomina contrastul clar-obscur. Pentru ca o compoziție să fie lucrată corect într-un anumit contrast, toate celelalte contraste trebuiesc evitate sau folosite cu rezervă.

Pentru exercițiile noastre la contrastul cald-rece, este necesar să excludem total contrastul clar-obscur, aceasta însemnând că toate culorile unei compoziții trebuie să fie la fel de închise sau deschise.

- **Fig. nr. 64** - prezintă contrastul cald-rece în puterea sa polară: oranj-roșcat și verde-albăstrui.

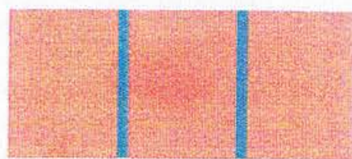


Fig. nr. 64 - Puterea polară a contrastului cald-rece.

- **Fig. nr. 65, pag. 45** - este inversarea raportului de cantitate din **Fig. nr. 64.**



Fig. nr. 65 - Inversarea raportului de cantitate al contrastului cald-rece în puterea sa polară.

- **Fig. nr. 66** - prezintă scara amestecurilor dintre violet şi albastru, unde violetul are un efect cald deoarece este alăturat unei culori mai reci decât el, respectiv albastrului.

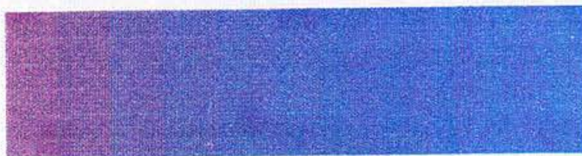


Fig. nr. 66 - Evidenţierea efectului cald al violetului alăturat albastrului.

- **Fig. nr. 67** - arată acelaşi violet ca primă nuanţă, dar de data aceasta alăturat unei culori mai calde decât el, a oranjului, unde violetul are un efect rece.



Fig. nr. 67 - Evidenţierea efectului rece al violetului alăturat oranjului.

- **Fig. nr. 68** - prezintă modulaţii calde-reci în domeniul culorii oranj-roşcat.

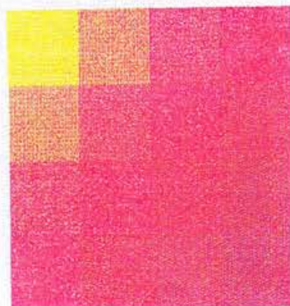


Fig. nr. 68 - Modulaţii calde-reci în domeniul culorii oranj-roşcat.

- **Fig. nr. 69, pag. 46** - prezintă modulaţii calde-reci în domeniul culorii albastru-gheaţă.

Aceste modulaţii se pot face în orice tonalitate dorită, claritatea medie fiind cea mai avantajoasă însă, modificarea caracterului culorilor să nu se facă peste patru trepte învecinate ale cercului cromatic. Exerciţiul din **Fig. nr. 68**, foloseşte în afară de oranj-roşcat şi oranj, oranj-gălbui, roşu şi violet-roşcat, iar exerciţiul din **Fig. nr. 69, pag. 46** foloseşte în afară de verde-

albăstrui şi albastru, verde, verde-gălbui şi violet-albăstrui.

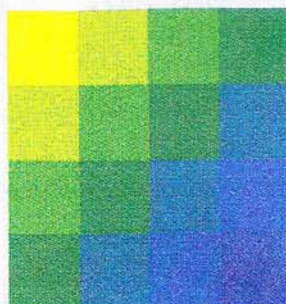


Fig. nr. 69 - Modulaţii calde-reci în domeniul culorii albastru-gheaţă.

Dacă vrem să atingem cele două contraste polare, adică puterea lor cea mai înaltă de cald-rece, atunci trebuie să formăm o gamă cromatică de la verde-albăstrui peste albastru, violet-albăstrui, violet, violet-roşcat, roşu, până la oranj-roşcat. În acest cromatism mare se pot folosi desigur mai multe sau mai puţine trepte intermediare. Gama cromatică caldă-rece de la galben la oranj-roşcat este utilă numai dacă toate culorile folosite sunt la fel de deschise ca galbenul, pentru că astfel se formează contraste de clar-obscur. Frumuseţea acestor modulaţii iese la iveală numai dacă nu există diferenţe de lumină-umbră.

- **Fig. nr. 70** - ne prezintă o compoziţie sub formă de tablă de şah în care prin contrastarea unor nuanţe calde-reci, se măreşte puterea culorii la maximum. După prelucrarea exerciţiilor de bază, se poate trece la forme mai libere, putându-se combina de exemplu forme ale naturii, cu forma tablei de şah

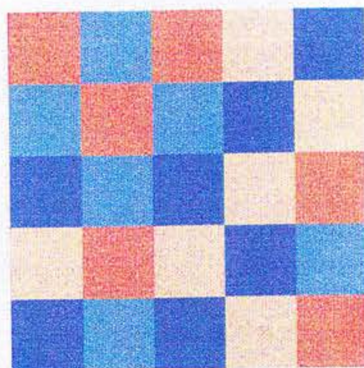


Fig. nr. 70 - Tabla de şah: contrastul cald-rece.

- **Fig. nr. 71, pag. 47** - prezintă un exerciţiu al unui elev. Mânzul activ în armonia văratică: roşie, oranj-roşcată şi violet-roşcată, este pus în modulaţii calde-reci de verde-gălbui şi albastru-verzui. Împărţirea în pătrate îl îndeamnă pe exersant la variaţii multiple în interiorul armoniei de bază dată. El trebuie să fie atent la orice punct al suprafeţei şi să-l formeze.

Următoarele exemple sunt edificatoare pentru contrastul cald-rece:

- **TABLOUL al VI-lea** - ***«LONDRA: PARLAMENTUL, SOARELE APĂRÂND PRINTR-O SPĂRTURĂ ÎN CEAŢĂ»*, 1904, de Claude Monet** *(1840-1926, pictor francez)*, **Luvru, Paris.** - *contrastul clar-obscur şi contrastul cald-rece* - pag. **127-128.**
- **TABLOUL al XVI-lea** - ***«MERE ŞI PORTOCALE»*, de Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris.** - *contrastul clar-obscur şi contrastul cald-rece* - pag. 136-138.

- TABLOUL al XVII-lea - *«MARIA CU COPILUL CRISTOS»* *(denumită* ***"La Belle Verrière,*** **Vitraliu din Catedrala Chartess** - *contrastul cald-rece* - pag. **138-139.**
- TABLOUL al XVIII-lea - *«ÎNGERII FĂCÂND MUZICĂ»* **detaliu din** *«CONCERTUL ÎNGERILOR»*, **de Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat* ***Mathias Gothart Neithart,*** *1475?-1528, pictor german)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Unterlinden, Colmar** - *contrastul cald-rece* - pag. **139-141.**
- TABLOUL al XIX-lea - *«LE MOULIN DE LA GALETTE»*, **detaliu** *«JANNE»*, **de Pierre Auguste Renoir** *(1841-1919, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris** - *contrastul cald-rece* - pag. **141-142.**



Fig. nr. 71 - Exercițiul unui elev: modulații calde-reci.

II. 04. CONTRASTUL CULORILOR COMPLEMENTARE.

Două culori-pigment care amestecate dau un gri-neutru *(griul-perfect)*, le numim culori complementare. **(Fig. nr. 20)**

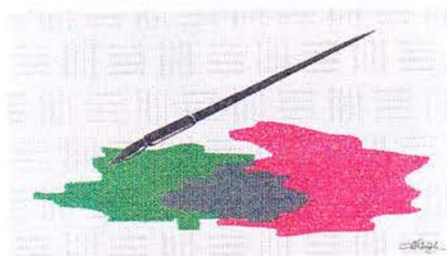


Fig. nr. 20 - Amestecul pigmentar al complementarelor = GRIUL PERFECT.

Fizic, două lumini colorate, care amestecate dau lumina albă, se numesc tot culori complementare.**(Fig. nr. 19)**

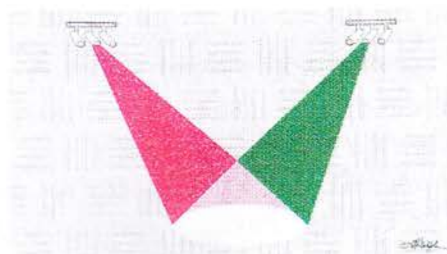


Fig. nr. 19 - Amestecul fizic al complementarelor = ALBUL.

Culorile complementare sunt o pereche ciudată, deoarece sunt contrare, se cer reciproc şi alăturate îşi măresc puterea de strălucire până la maximum, iar prin amestecare se distrug, dând drept rezultat griul-perfect. *(la fel ca focul şi apa)*

Întotdeauna există numai o singură culoare care, faţă de o alta care este complementară. În cercul cromatic în douăsprezece culori **(Fig. nr. 24)**, culorile complementare stau diametral opuse, faţă în faţă.

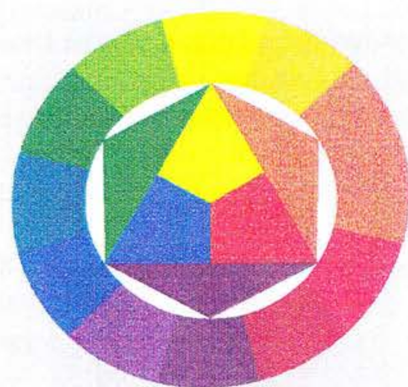


Fig. nr. 24 - Cercul cromatic după **Itten.**

Perechile de culori complementare sunt următoarele:

ROŞU ↔ VERDE
GALBEN ↔ VIOLET
ALBASTRU ↔ ORANJ

Dacă analizăm perechile de culori complementare, constatăm că ele conţin întotdeauna cele trei culori de bază: roşu, galben şi albastru:

ROŞU ↔ VERDE = ROŞU ↔ *(GALBEN + ALBASTRU)*
GALBEN ↔ VIOLET = GALBEN ↔ *(ROŞU + ALBASTRU)*
ALBASTRU ↔ ORANJ = ALBASTRU ↔ *(ROŞU + GALBEN)*

Aşa cum prin amestecarea culorilor primare obţinem griul-perfect, tot aşa prin amestecarea culorilor complementare obţinem tot griul-perfect, după cum arată **Fig. nr. 72, 73 şi 74, pag. 49.**

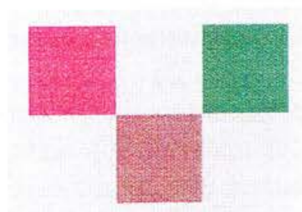


Fig. nr. 72 - Obţinerea griului-perfect prin amestecarea roşului cu verdele.

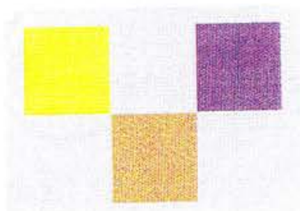


Fig. nr. 73 - Obţinerea griului-perfect prin amestecarea galbenului cu violetul.

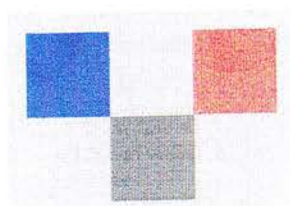


Fig. nr. 74 - Obținerea griului-perfect prin amestecarea albastru cu oranjul.

Se poate aminti aici și de experimentul din CAPITOLUL I: CULORILE ÎN FIZICĂ, **Fig. nr. 3** și **4**, unde se arăta că față de culoarea izolată a spectrului, toate celelalte culori prin amestecarea lor, formează culoarea complementară. Față de oricare culoare din spectru, suma restului de culori este o culoare complementară.

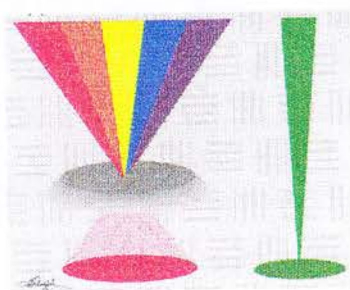


Fig. nr. 3 - Formarea luminii roșii.



Fig. nr. 4 - Formarea luminii violet.

S-a dovedit că efectul simultan prezintă faptul ciudat și până acum inexplicabil, că ochiul nostru cere pentru o culoare dată completarea ei complementară și o formează de la sine, dacă nu este dată **(Fig. nr. 14)**. Acest fenomen este de mare importanță pentru toți creatorii care lucrează cu culori.

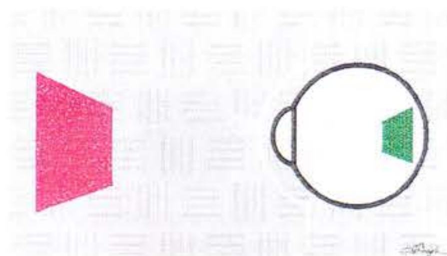


Fig. nr. 14 - Obținerea contrastului simultan și succesiv
pe retină după închiderea ochilor

În CAPITOLUL III: ARMONIA CULORILOR s-a constatat că legea complementarelor este baza creației armonice, deoarece prin îndeplinirea ei în ochiul nostru, se formează un echilibru total. Culorile complementare folosite în raportul just de cantitate, dau o imagine static-stabilă, fiecare culoare rămânând neschimbată în puterea ei de strălucire.

Culorile complementare sunt în efectul lor identice cu realitatea lor, această putere statică fiind de o mare importanță, mai ales în pictura murală. Fiecare pereche de culori complementare are însă în afara de aceasta și particularitățile ei:

- astfel poziția culorilor galben ↔ violet nu conține numai contrastul complementar, ci și contrastul de clar-obscur;
- perechea de culori oranj-roșcat ↔ verde-albăstrui este complementară, dar în același timp arată puterea cea mai mare a contrastului cald-rece;
- culorile roșu ↔ verde sunt complementare, dar sunt la fel de deschise, iar valorile lor de lumină sunt egale.

Următoarele exerciții urmează să arate mai îndeaproape esența elementară a contrastului complementarelor:

- **Fig. nr. 72, 73 și 74** - prezintă așa după cum am mai spus, câte trei perechi de culori complementare și amestecul lor – griul-perfect. La acest amestec se poate adăuga și puțin alb pentru a se analiza mai bine acest gri-perfect.

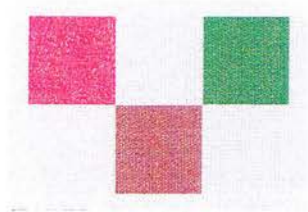


Fig. nr. 72 - Obținerea griului-perfect prin amestecarea roșului cu verdele.

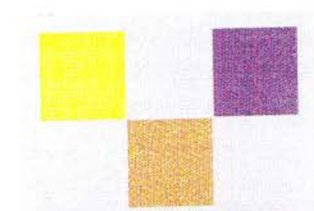


Fig. nr. 73 - Obținerea griului-perfect prin amestecarea galbenului cu violetul.

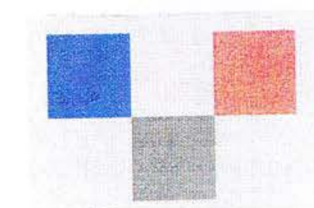


Fig. nr. 74 - Obținerea griului-perfect prin amestecarea albastru cu oranjul.

- **Fig. nr. 75, 76 și 77, pag. 51** - prezintă trei fâșii de culori amestecate din trei perechi de culori complementare. Aceste fâșii s-au format prin adăugarea din ce în ce mai mult la o culoare dată din culoarea ei complementară. La mijlocul fiecărei fâșii se formează griul-perfect.

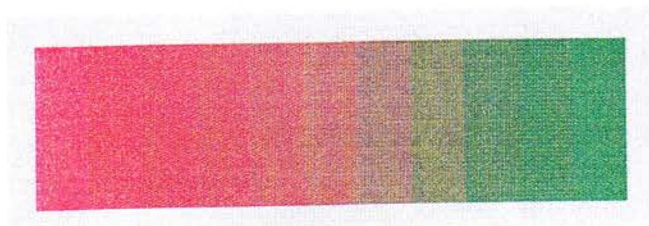


Fig. nr. 75 - Scara amestecurilor dintre roşu şi verde.

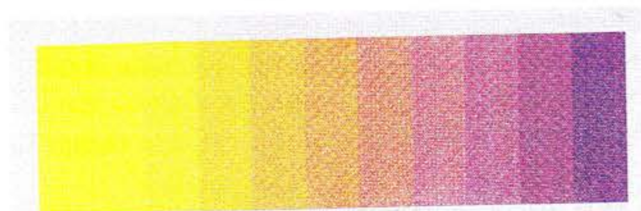


Fig. nr. 76 - Scara amestecurilor dintre galben şi violet.

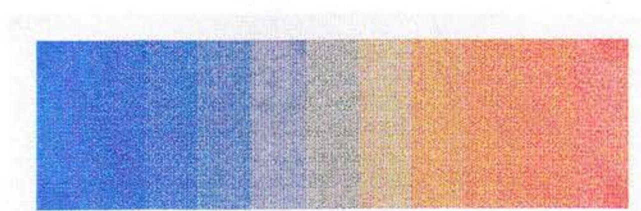


Fig. nr. 77 - Scara amestecurilor dintre albastru şi oranj.

- **Fig. nr. 78** - este prezentată o compoziţie în formă de tablă de şah alcătuită dintr-o pereche de culori complementare, modularea nuanţelor sale şi negru. Este de la sine înţeles că se pot folosi două, trei sau chiar mai multe perechi de culori complementare. Efectul este şi mai clar dacă petele de culori complementare se ating sau dacă nu sunt prea mult îndepărtate una de alta.

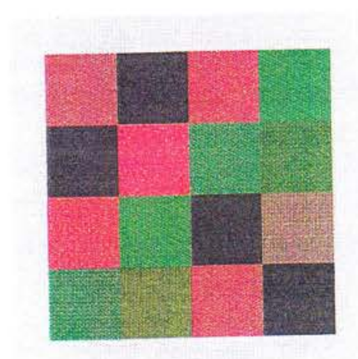


Fig. nr. 78 - Tabla de şah: contrastul complementar.

Multe tablouri care sunt pictate în contrastul complementarelor prezintă în afara culorilor complementare, contrastele şi nuanţele lor de amestecare, ca nuanţe de mijlocire şi compensare. Pentru faptul că sunt înrudite cu ambele culori curate, ele se unesc la fel ca într-o familie. De multe ori nuanţele rezultate din amestecuri sunt folosite mai mult decât culorile curate.

Natura ne arată foarte des astfel de culori amestecate. Putem observa tulpina şi frunzele unui copăcel de trandafir roşu înaintea dezvoltării florii. Culoarea roşie a viitorului trandafir se amestecă în verdele tulpinei şi al frunzelor, formând nuanţe frumoase de gri-roşcat şi gri-verzui.

Îndeosebi, cu două culori complementare se pot obține tonuri frumoase de griuri colorate. Vechii maeștri obțineau astfel tonuri de gri suprapunând culoarea contrară în hașuri, peste cea lucioasă, ori puneau culoarea a doua sub formă de lazur subțire peste prima culoare.

Pointiliștii *(neoimpresioniștii)* au creat aceste tonuri de griuri colorate pe altă cale, folosind amestecul optic. El constă în a plasa una lângă alta tușe mici de culori pure și de a privi de la o anumită distanță suprafețele formate dintr-o multitudine de puncte colorate. Ochiul realizează amestecul lor pe retină și rezultatul apare sub forma unei impresii colorate uniform, nuanțele rezultând dintr-o vibrație de culori în stare pură. Deci tușele se așează distinct, unele lângă altele *(tușe juxtapuse)*, sau unele peste altele *(tușe suprapuse)*. Prin plasarea tușelor în diverse sensuri, se poate modula tenta uniformă.

Neoimpresioniștii, care au folosit din plin această tehnică, plecau de la convingerea potrivit căreia lumina este compusă din trei culori fundamentale, prin urmare, pe paletă ei aveau numai cele trei culori: roșu, galben și albastru. Dacă aveau nevoie de verde de exemplu, așezau direct pe pânză culoarea galbenă în tușe mici ca niște puncte, printre care intercalau puncte de albastru. Privite de la distanță, ele se contopeau și din interferența culorilor, apărea pe retină culoarea verde.

Această tehnică de tușe mici sub formă de puncte *(de unde și denumirea de **pointilism** dată neoimpresionismului)* este foarte greoaie și lipsită de spontaneitate. Lui **Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)* pentru lucrarea ***«DUMINICĂ DE VARĂ LA GRANDE JATTE»*** i-au trebuit doi ani de muncă:

- **TABLOUL al VIII-lea** - ***«DUMINICĂ DE VARĂ LA GRANDE JATTE»***, **de Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)*, **Institutul de Artă, Chicago.** - *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **129-130.**

Pentru exemplificarea contrastului complementar, amintim următoarele tablouri:

- **TABLOUL al VIII-lea** - ***«DUMINICĂ DE VARĂ LA GRANDE JATTE»***, **de Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)*, **Institutul de Artă, Chicago.** - *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **129-130.**
- **TABLOUL al XII-lea** - ***«PRIMIREA REGINEI DIN SABA DE CĂTRE REGELE SOLOMON»***, **de Pierro Della Francesca** *(1416-1492, pictor italian)*, **Biserica San Francesco, Arezzo.** - *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **132-133.**
- **TABLOUL al XIII-lea** - ***«MUNTELE SAINT-VICTOIRE VĂZUT DE PE DEALUL LAUVES»***, **de Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Kunsthaus, Zürich.** *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **133-134.**
- **TABLOUL al XX-lea** - ***«MADONA CANCELARULUI ROLIN»***, **de Jan Van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Luvru, Paris.** - *contrastul complementar* - pag. **142-143.**
- **TABLOUL al XXI-lea** - ***«CAFENEAUA SEARA»***, **de Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)*, **Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo** - *contrastul complementar* - pag. **143-144.**

II. 05. CONTRASTUL SIMULTAN ȘI SUCCESIV - este fenomenul prin care ochiul nostru cere în mod automat la o culoare dată culoarea ei complementară, producând-o singur, în situația în care ea nu este dată. Acest fapt dovedește că legea de bază a armoniei coloristice include îndeplinirea legii complementarelor. Culoarea complementară produsă simultan se naște ca o simțire coloristică în ochiul spectatorului, deci nu există în mod real, neputând fi fotografiată.

Contrastul simultan și cel succesiv au propabil aceeași origine.

- **Fig. nr. 79** - prezintă o suprafață puternic colorată în roșu în mijlocul căreia se află un pătrățel negru. Deasupra pătrățelului se așează o foiță transparentă. Dacă imaginea este privită de la distanță, pătrățelul de sub foiță va părea verzui, deci ochiul caută să producă simultan culoarea complementară fondului.



Fig. nr. 79 - Contrastul simultan produs de un fond roșu.

- **Fig. nr. 80** - prezintă același experiment prezentat mai sus, numai că acum culoarea fondului este violet. De data aceasta pătrățelul acoperit cu foiță va părea gălbui, producându-se același fenomen ca în experimentul precedent.



Fig. nr. 80 - Contrastul simultan produs de un fond violet.

- **Fig. nr. 81** - repetă experimentele ilustrate în **Fig. nr. 79** și **80**, doar că acum culoarea fondului este galbenă, iar impresia coloristică pe care o face pătrățelul acoperit cu foiță este violet.

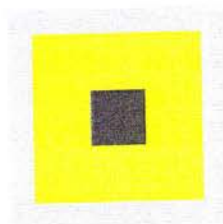


Fig. nr. 81 - Contrastul simultan produs de un fond galben.

- **Fig. nr. 82** și **83, 84, 85, 86, 87, pag. 54** - prezintă același experiment, cu deosebirea că pătrățelul din mijloc nu va fi acoperit cu foiță transparentă, iar culoarea lui va fi acum gri-neutru, care va corespunde cu luminozitatea respectivă a culorii fondului. Fiecare din pătrățelele gri se vor nuanța în culoarea complementară culorii fondului.

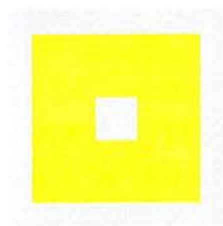


Fig. nr. 82 - Contrastul simultan: galbenul și griul de aceeași luminozitate.

Se recomandă să se acopere toate celelalte pătrate, în afara celui care este privit în momentul acela și să se apropie ochii de culoare. Efectele simultane devin cu atât mai vizibile,

cu cât ne uităm la culoarea de bază şi cu cât aceasta este mai strălucitoare, mărindu-se atunci când ea este iluminată din faţă şi tabloul de experiment este ţinut ceva sub înălţimea ochilor, adică dacă privim totul sub un unghi oblic de incidenţă a luminii.



Fig. nr. 83 - Contrastul simultan: oranjul şi griul de aceeaşi luminozitate.



Fig. nr. 84 - Contrastul simultan: roşul şi griul de aceeaşi luminozitate.



Fig. nr. 85 - Contrastul simultan: verdele şi griul de aceeaşi luminozitate



Fig. nr. 86 - Contrastul simultan: albastrul şi griul de aceeaşi luminozitate



Fig. nr. 87 - Contrastul simultan: violetul şi griul de aceeaşi luminozitate

Pentru faptul că în realitate culoarea simultană nu există, ci se naşte simultan în ochiul nostru, creează în noi un sentiment de agitaţie şi de vibraţie vie, de o putere mereu schimbătoare. Culoarea de bază dată, la o privire mai îndelungată, pare că pierde din intensitatea ei, orbeşte ochiul şi în acelaşi timp intensifică simţul pentru culoarea simultan-creată.

Efectul simultan nu apare doar între gri şi o culoare pură, ci şi între culorile pure care nu sunt exact complementare. Fiecare din cele două culori caută să o împingă pe cealaltă în complementarul ei, de cele mai multe ori amândouă pierzând caracterul lor real, strălucind în efecte noi, părând că sunt în gradul cel mai înalt de agitaţie dinamică. Stabilitatea lor fiind distrusă, ele intră într-o vibrare schimbătoare, pierzând caracterul lor real-obiectiv, vibrând într-un câmp ireal de acţiune individuală, ca într-o nouă dimensiune. Culoarea părând dematerializată, propoziţia: ***«Realitatea unei culori nu este întotdeauna identică cu efectul ei»*** - fiind aici integral justă.

Efectul simultan este de o importanţă deosebită pentru fiecare om interesat de culori. **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet şi savant german)* spunea: ***«Numai prin contrastul simultan culoarea devine utilă pentru o folosire estetică.»***

- **Fig. nr. 88** - prezintă trei pătrate în care s-au folosit trei nuanţe de gri care diferă foarte puţin: gri-albăstrui, gri-neutru şi gri-oranj. Ele se vor repeta în **Fig. nr. 89, 90** şi **91, pag. 56** fiind înconjurate acolo de câte un câmp oranj.



Fig. nr. 88 - Nuanţe de gri pentru **Fig. nr. 89, 90** şi **91.**

- **Fig. nr. 89** - prezintă un fond oranj care are pătrăţelul un gri-albăstrui, efectul albastru-simultan fiind foarte accentuat.



Fig. nr. 89 - Contrastul simultan: fond oranj, pătrăţelul fiind gri-albăstrui.

- **Fig. nr. 90** - prezintă un fond oranj care are pătrăţelul gri-neutru, efectul simultan apărând normal.



Fig. nr. 90 - Contrastul simultan: fond oranj, pătrăţelul fiind gri-neutru.

- **Fig. nr. 91, pag. 56** - prezintă un fond oranj care are pătrăţelul un gri care pare neutru, dar căruia de fapt i s-a adăugat puţin oranj, din care cauză contrastul simultan dispare.



Fig. nr. 91 - Anularea contrastului simultan:
fond oranj cu pătrățel gri-oranj.

Aceste experimente arată clar că efectul contrastului simultan excitabil, poate fi amplificat sau anulat prin măsurile corespunzătoare, fiind important să știm în ce condiții poate fi sprijinită sau împiedicată apariția lui, deoarece multe poziții coloristice nu-l permit.

Cu câțiva ani în urmă, proprietarul unei țesătorii îmi arăta disperat câteva sute de metri de material foarte scump pentru cravate, pe care nu putea să-l vândă, deoarece o dungă neagră țesută pe fond roșu părea verde și nu neagră, ceea ce-i dădea materialului o vibrație neliniștită. Acest efect simultan era atât de pronunțat, încât cumpărătorul susținea că țesătorul ar fi utilizat un fir verde în loc de negru. Dacă țesătorul ar fi folosit în loc de ață neagră-albăstruie o ață neagră-brună, atunci efectul simultan ar fi fost împiedicat și pierderea financiară evitată. În afară de această posibilitate de a împiedica apariția contrastului simultan, mai există o altă cale și anume folosirea culorilor de luminozități diferite. În momentul când apare contrastul clar-obscur, cel simultan este diminuat sau dispare complet. De aceea se recomandă ca înaintea prelucrării compoziției, să se facă o schiță, așezând culorile una lângă alta, pentru a controla efectul lor.

Exercițiile următoare vor întări cele spuse:

- **Fig. nr. 92** - prezintă două pătrățele negre pe fond violet, efectul lor simultan fiind gălbui.



Fig. nr. 92. - Efectul simultan: negru pe fond violet.

- **Fig. nr. 93** - prezintă două pătrate negre și două galbene pe fond violet. Aici negrul nu se schimbă simultan deoarece există cele două pătrate galbene – complementara violetului, negrul părând altfel decât cel din **Fig. nr. 92.**



Fig. nr. 93 - Anularea efectului simultan prin prezența complementarei.

- **Fig. nr. 94, pag. 57** - prezintă două pătrate negre-verzui și două oranj-roșcate pe un fond violet-roșcat. Oranjul-roșcat cere verde-albăstrui, iar violetul-roșcat cere verdele-gălbui, de aceea în negrul-verzui strălucește foarte tare verdele, pentru că el își are locul în cercul cromatic între verdele-gălbui și cel albăstrui.



Fig. nr. 94 - Creșterea strălucirii verdelui din negrul-verzui ca efect al contrastului simultan.

- **Fig. nr. 95** - prezintă două pătrate oranj-roșcate și două violet-roșcate pe fond verde. Verdele-intensiv cere roșu, deci o culoare care în cercul cromatic se află între oranjul-roșcat și violetul-roșcat, amândouă strălucind iritate și simultan schimbate într-o nuanță mai roșiatică. Aici avem cu adevărat un efect simultan de culori pure. Acest experiment se poate face desigur cu toate celelalte culori în mod corespunzător.



Fig. nr. 95 - Efectul simultan de culori pure.

- **Fig. nr. 96** - arată efectul static pe care îl au culorile primare roșu și galben pe fond albastru, ele nefiind simultan schimbate.



Fig. nr. 96 - Efectul static al culorilor primare.

- **Fig. nr. 97** - prezintă același experiment din **Fig. nr. 96** cu deosebirea că fondul este schimbat într-un verde-albăstrui, începând să se simtă apariția contrastului simultan, în sensul că roșul și galbenul se provoacă pe fond verde-albăstrui. Efectul simultan între culorile pure se formează și atunci când în locul culorii complementare se așează o culoare vecină din cercul cromatic.



Fig. nr. 97 - Contrastul simultan între culorile pure și o culoare vecină culorii complementare.

Pentru intensificarea efectului contrastului simultan, putem folosi posibilitățile contrastului de cantitate, după cum ni-l prezintă **Fig. nr. 98** și **99**, **pag. 58.**



Fig. nr. 98 - Crearea simultană a deplinei puteri de strălucire a culorii complementare din cauza contrastului de cantitate.



Fig. nr. 99 - Schimbarea caracterului roșului din cauza cantității mari a vrdelui-gălbui.

Următoarele exemple sunt edificatoare pentru contrastul simultan și succesiv:

- **TABLOUL al XXII-lea - *«SATANA ȘI LĂCUSTELE»*, din *«APOCALIPSUL SFÂNTULUI SEVER»*, Mănăstirea Saint-Sever, sec. al XI-lea, Biblioteca Națională, Paris.** - *contrastul simultan și succesiv* - pag. **144-145.**
- **TABLOUL al XXIII-lea - *«DEZBRĂCAREA LUI HRISTOS»*, de El Greco** *(pe numele lui adevărat* ***Domenikos Theotokopoulos,*** *1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)*, **Pinacoteca din München.** - *contrastul simultan și succesiv* - pag. **145-146.**
- **TABLOUL al XXIV-lea - *«ÎNVIEREA ȘI SCHIMBAREA LA FAȚĂ A LUI IISUS»*, de Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat* ***Mathias Gothart Neithart,*** *1475?-1528, pictor german)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Unterlinden, Colmar.** - *contrastul simultan și succesiv* - pag. **146-147.**
- **TABLOUL al XXV-lea - *«SINAGOGA»*, de Conrad Witz** *(1405-1444/47, pictor german)*, **panou din Altarul «Heillspiegel»***("Oglinda mântuirii")*, **Kunstmuseum, Basel** - *contrastul simultan și succesiv* - pag. **147-148.**

II. 06. CONTRASTUL DE CALITATE - este raportul dintre culorile saturate, strălucitoare, față de cele mate, amestecate.

Prin noțiunea calității unei culori, înțelegem gradul ei de puritate sau saturație.

Culorile spectrului care se formează prin refracția luminii albe, sunt culori pe deplin saturate și de o strălucire maximă. Și între pigmenți avem nuanțe pe deplin saturate, aceasta reieșind și din **Fig. nr. 58, pag. 59**, care prezintă relațiile de clar-obscur ale culorilor între ele. În momentul în care o culoare devine tot mai deschisă sau mai închisă prin amestec cu alb sau negru, ea pierde din puterea ei de strălucire și din caracterul ei. Forma după care sunt dispuse culorile pure în această scară a valorilor tonale este, după cum am mai spus, o parabolă, dacă am folosi în locul gamei de douăsprezece nuanțe o gamă de optsprezece tonalități de culori amestecate și dacă s-ar face o legătură între culorile cu cea mai mare strălucire.

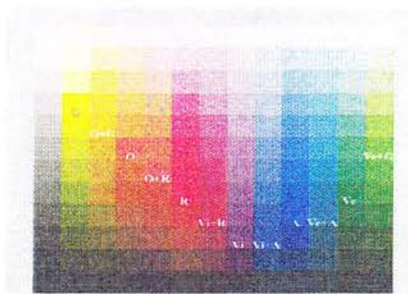


Fig. nr. 58 - Efectul clar-obscurului coloristic.

Culorile pot fi tulburate în patru feluri, reacționând diferit la mijlocul scării de tulburare:

1. - o culoare curată *(pură)*, se poate tulbura cu alb, caracterul ei coloristic devenind prin aceasta mai rece: roșul-carmin prin amestecare cu alb primește o licărire albăstruie, schimbându-se mult caracterul său; galbenul prin adaus de alb devine mai rece; albastrul rămâne neschimbat în caracterul lui de bază; violetul fiind foarte sensibil față de alb, cel închis amestecat cu alb are ceva amenințător, pe când cel deschis amestecat cu puțin alb pare plăcut, drăgălaș, vesel;

2. culoare poate fi tulburată cu negru: galbenul înegrit pierde din caracterul său strălucitor primind ceva bolnăvicios, palid, otrăvitor, pierzându-și luciul; violetul amestecat cu negru crește în întunecimea sa îndrăzneață, putem spune că el cade fără să vrea în domeniul fără lumină; roșul-carmin primește prin amestecarea cu negru un caracter spre violet; albastrul se paralizează cu negru, puterea sa de strălucire stingându-se repede; verdele este mult mai capabil de modulații cu negru, față de violet și albastru, având multe posibilități de schimbare. În general negrul scade strălucirea culorilor, înstrăinându-le luminii, ucigându-le până la urmă.

3. - culoarea saturată se poate tulbura și prin amestecarea ei cu gri. Adăugând unei culori naturate un gri, se obțin nuanțe mai deschise sau mai închise de aceeași claritate, însă în orice caz mai tulburate decât culoarea inițială pură. Prin amestecarea cu gri, toate culorile se neutralizează și orbesc. **Victor Eugène Delacroix** *(1799-1863, pictor francez)* a urât culoarea gri, evitând-o pe cât posibil, pentru că nuanțele rezultate din acest amestec sunt copleșite de efectele contrastului simultan.

4. - tulburarea culorilor pure se mai poate obține prin amestecarea cu culorile complementare respective: se adaugă galben la violet, obținându-se nuanțe între galbenul-deschis și violetul-închis; verdele și roșul sunt egale în tonalitățile lor și amestecate tind spre un gri-neutru; albastrul cu oranjul dau niște nuanțe deosebite. Însă, nuanțele grizate rezultate din două culori complementare dau, amestecate cu alb, tonalități coloristice rare, prețioase, de o finețe deosebită.

Dacă într-un amestec avem toate cele trei culori primare, nuanța rezultată are un caracter oprimat. Conform cu raportul de cantitate al celor trei culori primare, amestecul poate fi gălbui, roșiatic, albăstrui sau negru. Cu cele trei culori primare se pot obține toate gradele de culori grizate, același lucru fiind valabil și cu culorile binare de gradul I sau II și pentru combinațiile oricăror culori, cu condiția ca cele trei culori primare să existe în amestecul total.

Efectul contrastului de calitate *(mat-lucios)* este relativ: o culoare apare strălucitoare, când stă lângă o alta tulburată, dar în același timp lângă o alta mai strălucitoare decât ea, obține un caracter mat.

- **Fig. nr 100, 101 și 102, pag. 60** - prezintă exerciții fundamentale ale contrastului de calitate, ce se pot face într-o tablă de șah cu douăzeci și cinci de pătrate, în mujlocul căreia așezăm culoarea pură, strălucitoare, în cele patru colțuri un gri-neutru de aceeași luminozitate cu ea, iar în restul pătratelor amestecul treptat al culorii strălucitoare cu griul-neutru, obținând astfel patru culori intermediare, mai mult sau mai puțin grizate. Ca sa se obțină contrastul de calitate, trebuie exclus cel de clar-obscur, deci în toate pătratele trebuie să avem aceeași claritate a amestecurilor. Aceste exerciții arată caracterul gingaș-lucios al contrastului de calitate în modulațiile cromatice.

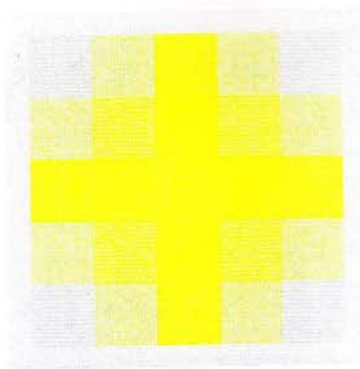


Fig. nr. 100 - Tulburarea culorii galbene.



Fig. nr. 101 - Tulburarea culorii roşii.



Fig. nr. 102 - Tulburarea culorii albastre.

- **Fig. nr. 103** şi **104, 105, pag 61** - prezintă acelaşi exerciţiu explicat anterior, cu deosebirea că în colţurile tablei de şah vom avea culoarea complementară celei din mijloc, efectul coloristic fiind în acest caz mai mare decât cel anterior.

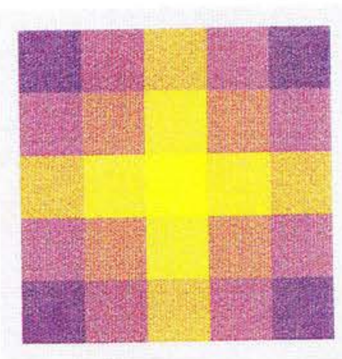


Fig. nr. 103 - Tulburarea galbenului cu violet.

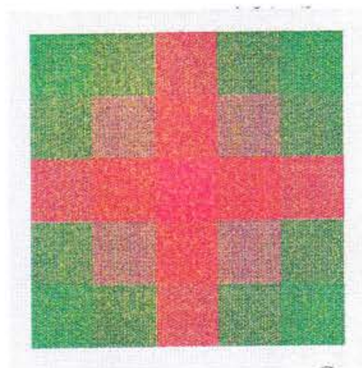


Fig. nr. 104 - Tulburarea roşului cu verde.



Fig. nr. 105 - Tulburarea albastrului cu oranj.

- **Fig. nr. 106, 107** şi **108, pag. 62.** - prezintă acelaşi exerciţiu, numai că în colţurile tablei de şah avem cele patru pătrate colorate în alb, caracterul coloristic devenind prin aceasta mai rece.

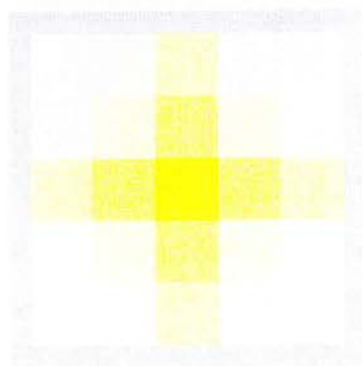


Fig. nr. 106 - Tulburarea culorii galbene cu alb.

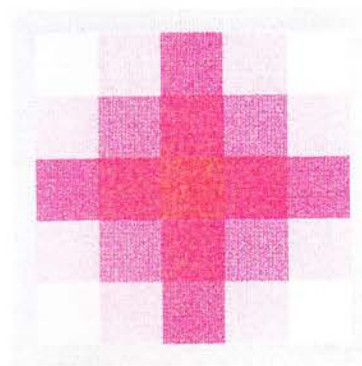


Fig. nr. 107 - Tulburarea culorii roşii cu alb.

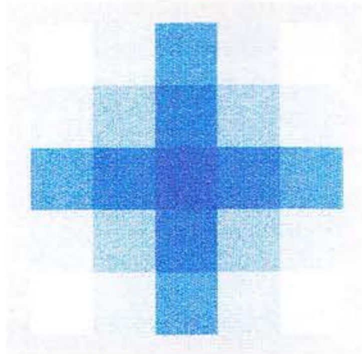


Fig. nr. 108 - Tulburarea culorii albastre cu alb.

- **Fig. nr. 109, 110** și **111** - prezintă același exercițiu, numai că în colțurile tablei de șah avem negrul, care scade strălucirea culorilor, ucigându-le.

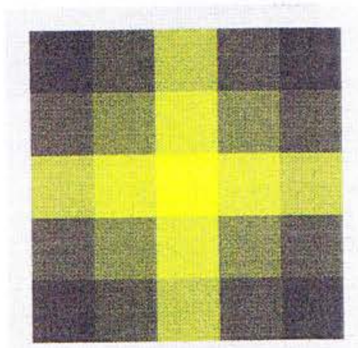


Fig. nr. 109 - Tulburarea culorii galbene cu negru.

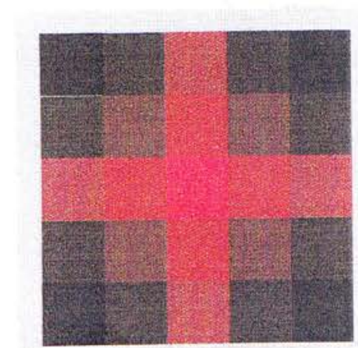


Fig. nr. 110 - Tulburarea culorii roșii cu negru.



Fig. nr. 111 - Tulburarea culorii albastre cu negru.

- **Fig. nr. 112** - prezintă trei culori lucioase de aceeaşi claritate cu un gri-neutru, observându-se că griul neutralizează puterea de strălucire a culorilor tari la efectul just, părând că ele radiază o lumină internă. Culorile mate, mai ales cele gri, se înviorează prin puterea celor strălucitoare din jurul lor. Aceasta se poate observa în această figură, unde pe suprafaţa în formă de tablă de şah se pictează fiecare al doilea pătrat în gri-neutru, în restul pătratelor aşezându-se culori strălucitoare de aceeaşi claritate cu griul, se poate constata că el câştigă în vioiciune, pe când puterea de strălucire a culorilor ţipătoare în mijlocul celor gri, pare redusă.

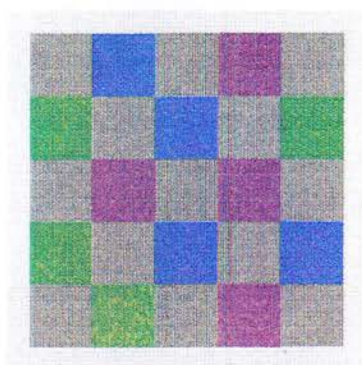


Fig. nr. 112 - Scăderea strălucirii culorilor alăturate griului-neutru.

Dacă într-o compoziţie vrem să scoatem la iveală numai contrastul de calitate, atunci culoarea mată trebuie să fie amestecată din aceeaşi culoare cu cea strălucitoare, adică roşul-luminos trebuie să stea pe roşul-mat, albastrul-luminos pe albastru-mat, deci nu se poate pune un roşu-strălucitor pe un albastru-mat sau invers, astfel putând să apară contraste noi, eventual cel cald-rece, care ar acoperi contrastul iniţial, expresia liniştită a acestuia fiind îndoielnică.

- **Fig. nr. 113** - prezintă scoaterea în evidenţă a contrastului de calitate al culorii roşii evitând apariţia altor contraste.

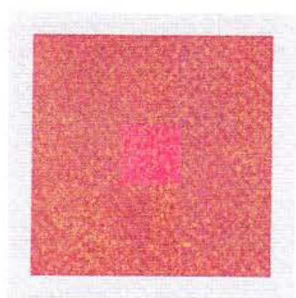


Fig. nr. 113 - Contrastul de calitate al culorii roşii.

- **Fig. nr. 114** - prezintă acelaşi experiment prezentat mai sus, numai că acum este prezentat contrastul de calitate al culorii albastre.

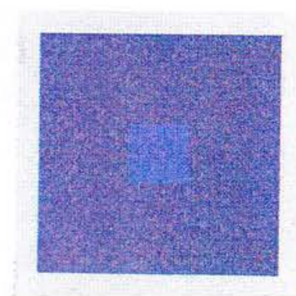


Fig. nr. 114 - Contrastul de calitate al culorii albastre.

Pentru exemplificarea contrastului de calitate am ales următoarele lucrări:

- **TABLOUL al XV-lea** - *«NOUL NĂSCUT»*, **de Georges de La Tour** *(1593-1652, pictor francez)*, **Muzeul din Rennes.** - *contrastul clar-obscur şi contrastul de calitate* - pag. **135-136.**
- **TABLOUL al XXVI-lea** - *«PEŞTELE FERMECAT»*, **de Paul Klee** *(1879-1940, pictor elveţian activ şi în Germania)*, **Muzeul de Artă, Philadelphia** - *contrastul de calitate şi contrastul clar-obscur* - pag. **148-149.**
- **TABLOUL al XXVIII-lea** - *«PARABOLA ORBILOR»*, **de Pieter Bruegel cel Bătrân** *(numit şi **Bruegel al ţăranilor**, 1525?-1569, pictor flamand)*, **Muzeul Naţional, Neapole.** - *contrastul de calitate* - pag. **150-151.**
- **TABLOUL al XXIX-lea** - *«ALIENAT ATINS DE GRANDOMANIE MILITARĂ»*, **de Théodore Géricault** *(1791-1824, pictor francez)*, **Colecţia Oskar Reinhart, Winterthur.** - *contrastul de calitate* - pag. **151-152.**

II. 07. CONTRASTUL DE CANTITATE - se referă la raportul de mărime a două sau mai multe suprafeţe colorate, fiind deci opoziţia mult-puţin sau mare-mic.

Culorile pot fi combinate în orice mărimi de pete.

Trebuie să punem însă întrebarea care este raportul ideal de cantităţi între două sau mai multe culori, în care niciuna dintre ele să nu iasă la iveală mai mult sau mai puţin decât celelalte.

Sunt doi factori care determină puterea de activitate a unei culori: puterea ei de strălucire şi mărimea petei colorate.

Pentru a putea evalua puterea de strălucire, aşa numita valoare de lumină, trebuie să comparăm culorile pure pe un fond gri-negru, semiclar. Vom constata că intensitatea de strălucire sau valorile de lumină ale fiecărei culori în parte, sunt diferite.

Johann Wolfgang Goethe *(1749-1832, poet şi savant german)* a notat pentru aceste valori de lumină, cele mai simple şi utile pentru noi raporturi de cifre. Aceste numere sunt valori aproximative, fiind greu de stabilit cifre exacte, datorită faptului că în comerţ culorile fabricilor de coloranţi prezintă mari deosebiri. Până la urmă totuşi, numai simţul vizual poate să hotărască. În afară de aceasta, într-un tablou suprafeţele colorate sunt în forma lor de multe ori rupte şi complicate, fiind greu să le stabilim în raporturi de cifre exacte. Ochiul simte aceste valori atât de bine, încât ne putem încredinţa lui, presupunând că este destul de sensibilizat.

Valorile de lumină stabilite de **Goethe** sunt următoarele, exemplificate în **Fig. nr. 115**:

GALBEN	ORANJ	ROŞU	VIOLET	ALBASTRU	VERDE
9	8	6	3	4	6



Fig. nr. 115 - Valorile de lumină stabilite de **Goethe.**

Valorile perechilor de culori complementare sunt:

galben : violet = 9 : 3 = 3 : 1 = $^3/_4 : {^1/_4}$;

oranj : albastru = 8 : 4 = $^2/_3 : {^1/_3}$;

roşu : verde = 6 : 6 = $^1/_2 : {^1/_2}$;

Dacă se transformă aceste valori de lumină în cantități de suprafețe armonice, atunci cifrele valorilor de lumină trebuiesc modificate în consecință, prin inversare. Deci galbenul, care este de trei ori mai mare decât violetul, trebuie să ocupe o suprafață de trei ori mai mică decât culoarea sa complementară.

- **Fig. nr. 116, 117** și **118** - prezintă aceste raporturi de suprafețe armonice pentru culorile complementare, după cum urmează:

galben : violet = $^1/_4$: $^3/_4$;
oranj : albastru = $^1/_3$: $^2/_3$;
roșu : verde = $^1/_2$: $^1/_2$.



Fig. nr. 116 - Raportul de suprafețe armonice: galben-violet.



Fig. nr. 117 - Raportul de suprafețe armonice: oranj-albastru.



Fig. nr. 118 - Raportul de suprafețe armonice: roșu-verde.

În istoria dezvoltării teoriei culorilor, în pofida unor ipoteze discutabile, a jucat un rol important și **Arthur Schopenhauer** *(1788-1860, filosof german)*. El l-a admirat pe **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet și savant german)*, considerându-l ***«cel mai mare bărbat al națiunii germane»*** și după spusele lui **Friedrich von Schiller** *(1759-1805, poet, dramaturg, estetician și istoric german)*, ar fi luat chiar parte la experiențele de la Weimar ale poetului, ceea ce nu l-a împiedicat să aibă propriile sale opinii, în anume măsură diferite de cele ale lui **Goethe,** pe care le-a expus în tratatul despre culori.

Partea cea mai interesantă a teoriei lui **Schopenhauer** privește relațiile calitative și cantitative dintre culori, raporturi stabilite în funcție de efectul fiziologic al acestora asupra ochiului. El ajunge să constate că deosebirile dintre culorile pure nu constau doar în tonalitatea și în luminozitatea lor: galbenul fiind cel mai aproape de lumină și de alb, iar complementara sa violetul, cel mai aproape de întuneric și de negru.. Tot așa oranjul este mai aproape de alb, întocmai galbenului, precum albastrul este mai apropiat de negru, ca violetul.

Pe această cale filosoful arată că numai două culori – roșu și verde – au valori de luminozitate absolut egale, pentru care le și socotește ca fiind cele mai frumoase, ***«les couleurs par excellence»*** *("culorile prin excelență")*.

Schopenhauer explică toate aceste caracteristici ale culorilor prin specificul funcționării retinei. Când percepem galbenul de pildă, activitatea retinei se împarte în două: una în formă de disc galben, iar cealaltă, ce rămâne undeva în urmă, alăturându-se spectrului complementar, adică violetului. Acțiunea retiniană are un caracter integrator, cele două părți complementare, reconstituind întreaga valoare a luminii. Dar aceste părți nu sunt egale decât în cazul perechii de culori complementare roșu↔verde, culori care ocupă câte o jumătate a activității retiniene. Dimpotrivă, galbenul ocupă $^3/_4$, iar violetul doar $^1/_4$ din ea; oranjul $^2/_3$; albastrul $^1/_3$. Numai albul ocupă totalitatea activității retinei, după cum o arată și schema din **Fig. nr. 119**, schemă de la care **Arthur Schopenhauer** *(1788-1860, filosof german)* ajunge să construiască un cerc cromatic cantitativ, în care spre deosebire de celelalte, sectoarele culorilor nu sunt egale, după cum arată **Fig. nr. 120.**

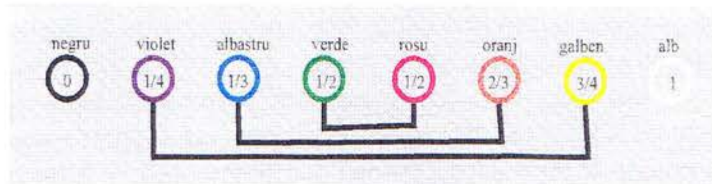


Fig. nr. 119 - Schema valorilor de luminozitate a culorilor, după **Schopenhauer.**

Împărțind cercul în treizeci și șase de părți egale el rezervă roșului – 6 părți, oranjului – 4, galbenului – 3, verdelui – 6, violetului – 9 și albastrului – 8. Unele dintre aceste raporturi sunt însă destul de discutabile. Deci într-un cerc împărțit în treizeci și șase de părți egale, suprafețele armonice ale culorilor primare și binare de gradul I sunt următoarele:

GALBEN	ORANJ	ROȘU	VIOLET	ALBASTRU	VERDE
3	4	6	9	8	6

sau:

galben : roșu = 3 : 6;
galben : oranj = 3 : 4;
galben : violet = 3 : 9;
oranj : violet : verde = 4 : 9 : 6.
galben : roșu : albastru = 3 : 6 : 8;

În mod corespunzător și toate celelalte culori pot fi puse în astfel de raporturi.

Filosoful constata de asemenea că fiecare culoare are un punct de maximă energie, determinat de luminozitatea sau obscuritatea sa specifică. Așa de exemplu, punctul de maximă energie al violetului se află în zone închise. Amestecat cu alb, el se poate deschide foarte mult, dar pierde totodată din caracter și energie. Tot așa, dacă amestecăm galben cu negru, el se închide mult, dar își pierde energia și caracterul.

- Fig. nr. 120, pag. 67 - prezintă cercul de cantități armonice al culorilor primare și binare de gradul I, care se construiește astfel: se împarte un cerc în treizeci și șase de părți egale, apoi se găsesc raporturile suprafețelor armonice ale culorilor primare și binare de gradul I, după care se trasează un alt cerc mai mare, concentric față de primul, desenând apoi sectoarele suprafețelor armonice *(cantităților armonice)* corespunzătoare fiecărei culori. Aceste suprafețe armonice creează efecte statice liniștitoare, contrastul de cantitate fiind neutralizat prin folosirea de cantități armonice.

Raporturile de cantități prezentate aici sunt valabile numai în cazul când toate culorile se folosesc la puterea lor de strălucire cea mai mare. Dacă se schimbă această putere de strălucire, se vor schimba și cantitățile suprafețelor respective. Raporturile dovedesc legătura strânsă între cei doi factori: puterea de strălucire și mărimea suprafeței. Pentru a crea contrastul de cantitate, este necesar să se evite raporturile armonice dintre culori.

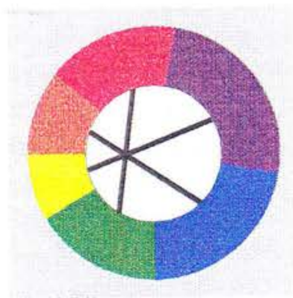


Fig. nr. 120 - Cercul cromatic cantitativ, după **Schopenhauer.**

Nefolosind într-o compoziție coloristică raporturi de cantități armonice, deci având o dominantă de culoare, se obține un efect expresiv. Simțul artistic și gustul individual decid care cantități trebuiesc alese într-o compoziție expresivă.

- **Fig. nr. 98** - prezintă contrastul de cantitate foarte pronunțat. Albastrul este folosit în cantități atât de mici încât abia se vede, iar oranjul este așa de mare încât creează simultan în ochiul nostru deplina putere de strălucire a culorii complementare - albastrul.



Fig. nr. 98 - Crearea simultană a deplinei puteri de strălucire a culorii complementare din cauza contrastului de cantitate.

- **Fig. nr. 99** - Roșul este pus în minoritate, fiind animat și intensiv față de verdele-gălbui care se găsește în cantitate mare. Însă roșul nu este complementara verdelui-gălbui și la efectul contrastului de cantitate se mai adaugă și contrastul simultan, roșul devenind nu doar mai intensiv, ci schimbându-și caracterul său de roșu, devenind un roșu-violet. Când am tratat contrastul simultan, am spus că ochiul solicită completarea complementară la o culoare dată, contrastul de cantitate datorând acestei tendințe efectul său deosebit. Culoarea reprezentată în cantități mici, se apără și pare relativ mai lucioasă, decât dacă ar fi prezentă în cantități armonice.



Fig. nr. 99 - Schimbarea caracterului roșului din cauza cantității mari a verdelui-gălbui.

Prin folosirea a două caractere de contrast, care se provoacă unul pe celălalt, se pot obține expresii coloristice foarte vii și rare. Aici s-a arătat o particularitate a contrastului de cantitate și anume, capacitatea lui de a mări efectul oricărui contrast.

În CAPITOLUL IV: ȘTIINȚA CONSTRUCTIVĂ DESPRE CULORI, subcapitolul II. CELE ȘAPTE CONTRASTE DE CULOARE - II. 02. CONTRASTUL CLAR-OBSCUR, am menționat problema proporțiilor, contrastul de cantitate fiind propriu-zis un contrast de

mică, deschisă, tabloul poate să obțină prin această opoziție o importanță lărgită.

Un exemplu elocvent sunt:

- **TABLOUL al X-lea și al XI-lea** - ***«OMUL CU CASCA DE AUR»*, Berlin-Dahlem, Gemaeldegalerie** și ***«RIDICAREA CRUCII»*, Pinacoteca din München, de Rembrandt Harmensz Van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez) - contrastul clar-obscur și contrastul de cantitate* - pag. **131-132.**

De-abia pata mică deschisă de pe umăr, dă capului mărimea corectă. Același lucru este bine și pentru contrastul culorii ca atare.

- **TABLOUL al IV-lea** - ***«COMPOZIȚIE-1928»*, de Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez)*, **colecție particulară.** - *contrastul culorilor în sine și contrastul de cantitate* - pag. **125-126.**

În acest tablou numai suprafața mică, galbenă, îi dă dimensiunile juste.

Luarea în seamă și potrivirea suprafețelor colorate într-o compoziție, este tot atât de importantă ca și alegerea culorilor ei. De aceea, o compoziție coloristică ar trebui dezvoltată întotdeauna din relațiile petelor. Petele colorate trebuie să primească forma, mărimea și conturul lor din caracterul și intensitatea culorii și să nu se hotărască felul lor printr-o delimitare desenată dinainte.

Respectarea acestei reguli este de o deosebită importanță pentru hotărârea justă a cantității unei culori. Printr-o conturare liniară nu se poate stabili în nici un caz mărimea sigură a petelor, deoarece cantitatea rezultă de-abia din intensitatea culorii, aceasta dezvoltându-se din caracterul ei, cu tonalitățile și efectele sale, care la rândul lor provin din contraste. Dacă o pată galbenă vrea să se impună între mai multe culori deschise, această pată trebuie să aibă o întindere mai mare decât atunci când ar sta între tonuri închise. Între culorile închise ajunge o pată mică galbenă, deoarece luminozitatea ei are un efect puternic. În mod asemănător trebuiesc dezvoltate raporturile de cantitate ale tuturor culorilor din puterile de activitate relative.

- **TABLOUL al XIV-lea** - ***«PRĂBUȘIREA LUI ICAR»*, de Pieter Bruegel cel Bătrân** *(numit și **Bruegel al țăranilor**, 1525?-1569, pictor flamand)*, **Muzeul Regal de Arte Frumoase, Bruxelles.** - *contrastul de clar-obscur și contrastul de cantitate* - pag. **134-135.**

În acest tablou, culoarea oranj-roșcat a mânecii se impune ca accent intensiv, în pofida micimii ei.

III. AMESTECURILE CULORILOR

Pentru a cunoaște din temelii bogăția lumii de culori, urmează unele exerciții în amestecul sistematic al culorilor. Conform cu sensibilitatea și puterea tehnică, se aleg pentru fiecare exercițiu mai multe sau mai puține culori amestecate. Orice culoare poate fi tulburată cu alb, negru sau gri și poate fi amestecată cu oricare alta.

III. 01. TREPTELE AMESTECURILOR reprezintă amestecul gradat, progresiv, în bandă a două culori, cu specificația că la mijlocul ei , culorile se află amestecate în proporție egală.

- **Fig. nr. 75, 76** și **77, pag. 69** - prezintă trei fâșii de culori complementare, pe care le amestecăm treptat, progresiv. Conform cu culorile de la care am plecat, obținem culorile

amestecate. Aceste acorduri tulburate pot fi deschise sau închise.



Fig. nr. 75 - Scara amestecurilor dintre roşu şi verde.



Fig. nr. 76 - Scara amestecurilor dintre galben şi violet.



Fig. nr. 77 - Scara amestecurilor dintre albastru şi oranj.

III. 02. TRIUNGHIURILE AMESTECURILOR se obţin prin amestecul a trei culori pure, toate la un loc sau două câte două, în cantităţi egale.

- **Fig. nr. 121** - prezintă un triunghi echilateral, ale cărui laturi se împart în trei părţi egale prin paralele la laturile triunghiului, obţinându-se nouă triunghiuri mici. În colţuri, triunghiurile obţinute se colorează în culorile primare *(roşu, galben şi albastru)*, iar cele care au rămas pe laturile triunghiului mare, se colorează în culorile binare de gradul I, care corespund culorilor alăturate. În triunghiurile rămase libere din mijlocul triunghiului mare, aşezăm amestecurile obţinute din cele trei culori care le înconjoară.



Fig. nr. 121 - Triunghiul amestecurilor culorilor primare.

- **Fig. nr. 122, pag. 70** - prezintă acelaşi exerciţiu din **Fig. nr. 121**, cu deoasebirea că în colţurile triunghiului mare avem: albastru, roşu şi verde, procedeul fiind acelaşi. Triunghiurile mici de pe laturile triunghiului mare se colorează cu amestecul celor două culori din colţurile alăturate, iar triunghiurile rămase libere în mijlocul triunghiului mare se aşează amestecurile obţinute din cele trei culori care le înconjoară. Astfel se pot obţine triunghiuri de amestecuri ale oricăror culori dorite.



Fig. nr. 122 - Triunghiul amestecurilor: roşu, verde şi albastru.

III. 03. PĂTRATELE AMESTECURILOR prezintă, ca şi triunghiurile amestecurilor, o familie de tonuri în sine, care sunt înrudite între ele.

- **Fig. nr. 123, 124** şi **125, pag. 71** - prezintă pătrate de amestecuri. Această formă de amestecare este foarte utilă dacă aşezăm în cele patru colţuri ale unui pătrat împărţit în tablă de şah, ca puncte de plecare: albul, negrul şi o pereche de culori complementare, ca în **Fig. nr. 123**; două perechi de culori complementare, ca în **Fig. nr. 124**; sau patru culori oarecare, ca în **Fig. nr. 125, pag. 71**. Rezolvarea acestei probleme începe prin pictarea tonurilor amestecate, continuînd cu amestecurile în diagonală. La sfârşit se adaugă cromatic tonurile lipsă.



Fig. nr. 123 - Pătratul amestecurilor: alb, negru şi o pereche de culori complementare.



Fig. nr. 124 - Pătratul amestecurilor: două perechi de culori complementare.

Cine vrea să studieze mai îndeaproape posibilităţile de amestecare ale culorilor, poate să încerce să amestece fiecare culoare cu oricare dintre celelalte. Pentru aceasta se va face experimentul explicat în **Fig. nr. 126, pag. 71.**

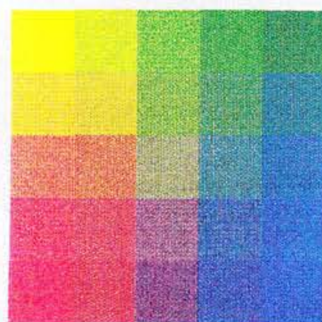


Fig. nr. 125 - Pătratul amestecurilor: patru culori oarecare.

- **Fig. nr. 126** - se realizează astfel: se împarte o suprafață în formă de tablă de șah în o sută șaizeci și nouă de pătrățele. Primul pătrățel din stânga sus, rămâne alb. În pătrățelele din rândul orizontal de sus se așează cele douăsprezece culori ale cercului cromatic de la galben, peste oranj-gălbui, până la verde-gălbui. În pătratele primului rând vertical, sub cel alb, se așează iarăși toate culorile cercului cromatic, dar de data aceasta se începe cu violetul, continuând cu violetul-albăstrui, albastru, până la violet-roșcat. În al doilea rând orizontal se amestecă culoarea din primul rând cu fiecare culoare următoare din coloana verticală, respectiv violet-albăstrui; în celelalte rânduri urmând să avem amestecurile culorilor orizontale cu cele din coloana verticală. Astfel se formează în pătratul nostru de amestecare o diagonală de nuanțe gri-colorat, din colțul din stânga sus până în colțul din dreapta jos, deoarece aici se întâlnesc culorile complementare.

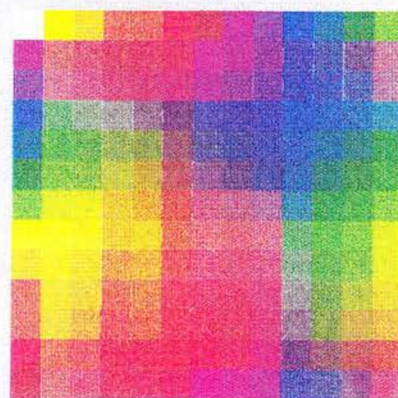


Fig. nr. 126 - Pătratul amestecurilor culorilor cercului cromatic.

El Greco *(pe numele lui adevărat* ***Domenikos Theotokopoulos****, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)*, **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)* și alți maeștri au obținut tonuri amestecate rare prin lazurul unei culori curate, peste o alta pură. **Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)* și neoimpresioniștii, în loc de lazururi așezau puncte de culori curate unul lângă altul, care numai în ochiul privitorului se adunau în nuanțe amestecate.

După ce exersantul a făcut unele studii în amestecarea culorilor, poate acum să încerce să le amestece și după un model, până când obține exact aceleași tonuri sau nuanțe ca cele date. El găsește culori în natură, în operele de artă sau în oricare produse artistice pe care le poate copia. Importantă este îmbunătățirea simțului pentru culori și controlul acestuia prin redarea exactă a lor.

În general, sensibilitatea pentru culori este unilaterală, corespunzătoare gustului subiectiv. Cine este subiectiv-accentuat albastru, va resimți multe tonuri albastre și foarte puține

albastrului însuşindu-şi şi grupurile de culori străine, devenind mai corect în judecarea tuturor culorilor.

În afară de metoda amestecurilor pigmentare prezentată mai sus, mai există şi cea a amestecurilor optice ale culorilor. Această metodă constă în aşezarea culorilor pure de amestecat unele lângă altele sub formă de suprafeţe mici sau puncte, privirea lor de la o anumită distanţă, amestecul realizându-se în ochiul privitorului într-o senzaţie unitară. Avantajul acestei metode de amestecare divizată constă în vibraţia coloristică a tonurilor obţinute într-un mod mai curat. La tipărirea cărţilor şi a ofseturilor găsim aceeaşi descompunere egală a suprafeţelor coloristice în multe puncte de raster sau culori, care i se contopesc privitorului în suprafeţe colorate uniform. Dacă ne uităm printr-o lupă la suprafeţele coloristice ale reproducerilor tipăriturilor de cărţi sau ofseturi, putem observa punctele mici ale suprafeţelor colorate. La tipăriturile în patru culori care sunt cele mai dese, se obţin cele mai multe şi mai felurite nuanţe prin combinaţiile sau amestecurile celor patru culori standardizate pentru tipărituri: galben, verde-albăstrui, roşu-albăstrui şi negru. Este de la sine înţeles că nu se poate obţine întotdeauna o exactitate absolută cu aceste patru culori şi amestecurile lor, la reproducerile pretenţioase folosindu-se şapte sau mai multe culori pentru tipar.

Un alt exemplu pentru amestecurile de culori îl găsim în ţesătorii: cele două feluri de aţe *(urzeala şi bătaia)* unindu-se după caracterul materialului, formând un ansamblu coloristic mai mult sau mai puţin unitar. Acolo unde se încrucişează cele două culori de aţe, se formează suprafeţe coloristice curate şi luminoase, iar dacă aţele au culori diferite, se formează astfel tonuri amestecate, care de fapt constau din puncte de unire diferit colorate, tonul amestecat apărând numai la o mică distanţă, ca o suprafaţă închisă. Tipice acestui fel de ţesături sunt aşa numitele stofe scoţiene în carouri, ţesute din lână fină, care iniţial au fost conform modelului lor, proprietatea unei anumite familii scoţiene. Până în zilele noastre, aceste materiale au fost şi sunt exemple pentru modelele textile, prin proporţiile şi redarea culorilor.

III. 04. SFERA DE CULORI După prezentarea posibilităţilor de efect ale culorilor în cele şapte feluri de contraste, se arată în continuare o ordine clară şi expresivă a lumii culorilor.

- Fig. nr. 24 - prezintă cercul de culori în douăsprezece părţi care s-a format plecând de la cele trei culori primare: roşu, galben şi albastru.



Fig. nr. 24 - Cercul cromatic după **Itten.**

Această ordine într-un cerc nu ajunge pentru o privire corespunzătoare a tuturor culorilor, de aceea folosim în locul cercului, sfera, pe care deja **Philipp Otto Runge** *(1777-1778, pictor*

şi poet german) o alegea ca fiind forma cea mai utilă pentru prezentarea ordinei culorilor.

Sfera este un corp elementar, simetric din toate punctele de vedere, ce corespunde cel mai bine prezentării particularităţilor multilaterale şi caracteristice lumii culorilor. Ea permite prezentarea legii complementarelor, ilustrarea tuturor relaţiilor principale ale culorilor între ele, ca şi relaţiile lor faţă de alb şi negru. Închipuindu-ne sfera de culori ca un corp transparent care în fiecare punct poartă o anumită culoare, avem posibilitatea de a încadra toate culorile cunoscute pe suprafaţa ei. Oricare punct al sferei poate fi definit prin meridianul şi cercul său din paralelă.

- **Fig. nr. 50** - este vederea plană a suprafeţei sferei de culori. Pentru o redare clară a ordinei culorilor ajung şase cercuri paralele şi douăsprezece meridiane egal distanţate, obţinându-se şapte zone. Vertical faţă de aceste zone se desenează douăsprezece meridiane de la un pol la celălalt. În zona ecuatorului se aşează în cele douăsprezece sectoare formate, culorile pure ale cercului cromatic în douăsprezece părţi. În zona polară superioară se aşează albul, iar în cea inferioară, negrul. În cele două zone rămase libere, între cea polară albă şi cea ecuatorială aşezăm de la fiecare culoare pură două trepte egal distanţate mai deschise, iar în celelalte două dintre cea ecuatorială şi cea polară neagră, amestecăm de la fiecare culoare alte două trepte egal distanţate, mai închise. Faptul că fiecare din cele douăsprezece culori pure posedă o altă valoare de lumină, aceasta ne obligă să dezvoltăm nuanţele către alb şi negru ale fiecărei culori în mod deosebit. Galbenul este cea mai deschisă culoare, aşa încât cele două trepte spre alb vor fi foarte apropiate, pe când cele două trepte spre negru vor fi foarte îndepărtate. Violetul, care este culoarea pură cea mai închisă, va avea treptele spre alb foarte îndepărtate, iar cele spre negru foarte apropiate. La fiecare din cele douăsprezece culori formându-se trepte mai deschise sau mai închise, trebuie să plecăm de la valoarea lor de bază clar-obscură, obţinând astfel între cercurile paralele două zone deschise şi două închise cu tonalităţi diferite în interiorul fiecărei zone în parte. Galbenul din prima treaptă spre polul alb este deci mai deschis decât violetul din aceeaşi treaptă, diferitele zone în parte nefiind fâşii de aceeaşi luminozitate a celor douăsprezece culori.

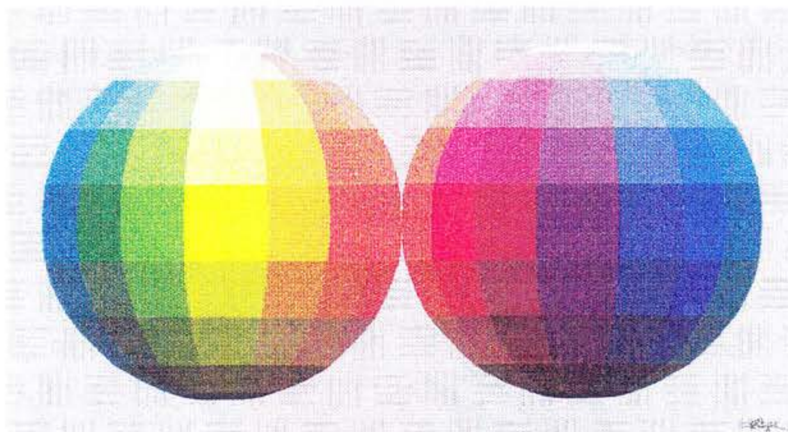


Fig. nr. 50 - Sfera culorilor a lui **Philipp Otto Runge.**

Deoarece sfera de culori nu poate fi redată aici în mod plastic, vom proiecta suprafaţa sferei într-un plan, desfăcând sfera în zona polară neagră:

- **Fig. nr. 51** - prezintă proiecţia sferei într-un plan, obţinându-se astfel o figură în formă de stea în douăsprezece colţuri. Privind de sus sfera de culori vom vedea în zona polară albă un cerc de aceeaşi culoare, urmat de două zone deschise ale culorilor, apoi zona culorilor pure, lucru pe care îl vom face şi noi în mijlocul stelei culorilor. Pentru a reda în plan cele două zone închise ale culorilor împreună cu zona polară neagră, care nu se văd în momentul în care privim sfera din zona polară albă, le vom desfăşura pe meridianul fiecărei culori, desenul apărând de forma unei stele în douăsprezece colţuri, în marginile cărora vom avea fragmentată zona polară neagră.

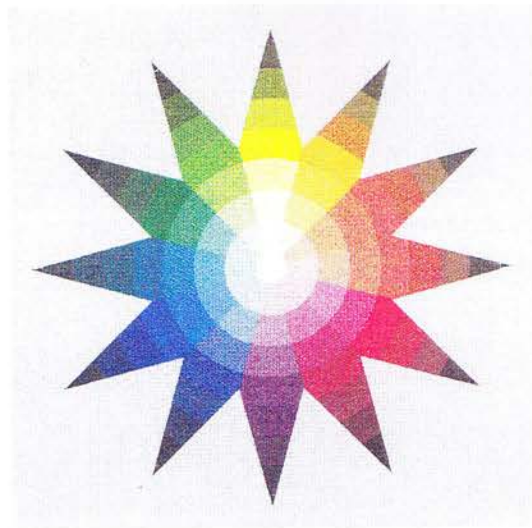


Fig. nr. 51 - Steaua culorilor a lui **Johannes Itten.**

Pentru a putea cerceta interiorul sferei, trebuie să facem niște secțiuni orizontale și verticale prin interiorul acesteia.

- **Fig. nr. 127** - prezintă o secțiune orizontală prin zona ecuatorială a sferei de culori. Vedem în centrul secțiunii o zonă gri-neutru, înconjurată de două zone obținute prin amestecurile culorilor complementare, înconjurate la rândul lor de zona culorilor pure. Această secțiune este un tablou edificator al amestecurilor complementarelor. La secționarea sferei de culori ne limităm la cinci trepte de tulburare, amestecarea mijlocie dând griul-neutru. Aceste acorduri tulburate pot fi deschise sau închise, în funcție de zona polară albă sau neagră, spre care ne îndreptăm.

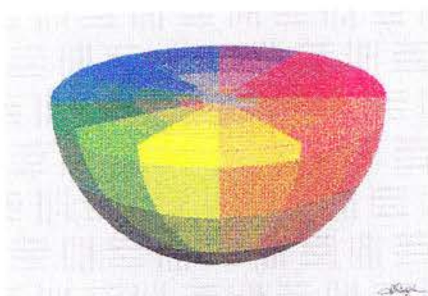


Fig. nr. 127 - Secțiune orizontală prin sfera culorilor.

Luând deci două culori din zona ecuatorială care stau față în față, obținem toate tulburările perechilor de culori complementare, așa cum s-a arătat în **Fig. nr. 75** și **76, 77, pag. 75** obținându-se fâșii de culori amestecate. Aceste fâșii s-au format prin adăugarea la o culoare dată, din ce în ce mai mult din culoarea ei complementară. La mijlocul fiecărei fâșii se formează griul-perfect. Acest lucru este exemplificat foarte bine și în secțiunea orizontală și verticală prin sfera de culori .

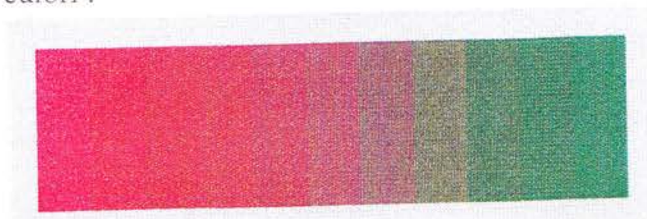


Fig. nr. 75 - Scara amestecurilor dintre roșu și verde.

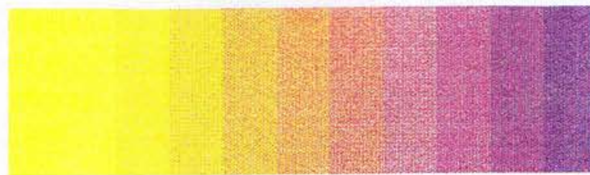


Fig. nr. 76 - Scara amestecurilor dintre galben şi violet.



Fig. nr. 77 - Scara amestecurilor dintre albastru şi oranj.

- **Fig. nr. 128** - prezintă o secţiune verticală în zona culorilor oranj-roşcat şi verde-albăstrui a sferei culorilor. Uitându-ne în zona ecuatorială, vedem la stânga verde-albăstrui şi la dreapta oranj-roşcat în toată puterea lor de strălucire. Către axul din mijloc sunt aşezate câte două trepte de amestecare a celor două culori strălucitoare, în mijloc fiind aşezat amestecul în proporţii egale al celor două culori. Cele şapte tonuri ecuatoriale astfel formate, sunt deschise către alb şi închise către negru spre cei doi poli, astfel de secţiuni putându-se face prin oricare pereche de culori complementare. Atenţie însă ca valorile de tonalitate ale unei trepte deschise sau închise să fie egale şi să corespundă tonului gri al treptei respective.

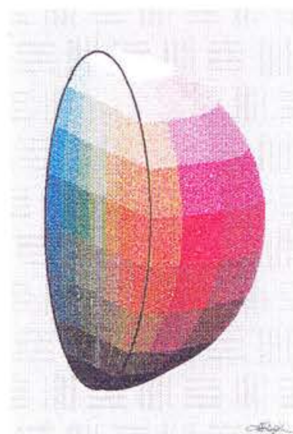


Fig. nr. 128 - Secţiune verticală prin sfera de culori.

Coloratul unor astfel de asemenea secţiuni verticale sau orizontale completează cunoştinţele noastre despre culori. Într-o secţiune orizontală se ordonează gradele de puritate ale unei culori, iar în cea verticală se ordonează gradele de puritate sau treptele către umbră sau către lumină, astfel de exerciţii întăresc simţul nostru pentru culori, pentru tonalităţile de clar-obscur şi măresc simţul pentru claritatea culorilor.

Sfera culorilor dă următoarele posibilităţi de prezentare a culorilor:

- culorile pure, spectrale se află în zona ecuatorială a sferei;
- amestecurile culorilor spectrale cu alb sau negru se află în zona de lumină sau umbră a sferei;
- amestecurile culorilor complementare apar în secţiunile orizontale ale sferei;
- treptele de amestecare a două culori complementare deschise cu alb sau închise cu negru, pot fi redate în secţiunile verticale ale sferei.

următorul experiment:

- **Fig. nr. 129** - Trebuie să ne închipuim în mijlocul sferei de culori un ac magnetic mobil cu două vârfuri. Dacă unul din ele arată un anumit punct al sferei, de exemplu verdele-gălbui, celălalt va arăta punctul simetric opus, sau mai bine zis culoarea complementară respectivă, adică violetul-roşcat.

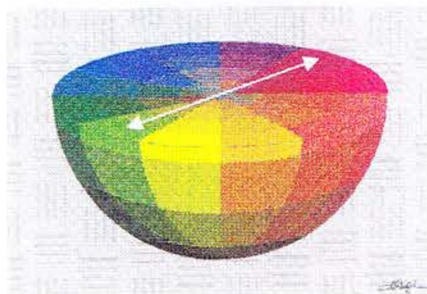


Fig. nr. 129 - Indicarea culorilor complementare în secţiunea orizontală a sferei culorilor.

- **Fig. nr. 130** - prezintă acelaşi experiment ca în **Fig. nr. 129**, numai că acum avem secţiune verticală prin sfera culorilor: Dacă am aşeza unul din vârfurile acului magnetic pe prima treaptă mai deschisă a oranjului-roşcat, celălalt vârf al acului ar arăta prima treaptă închisă a verdelui-albăstrui. Din aceasta deducem că nu numai culorile complementare ci şi tonalităţile lor sunt într-o relaţie strânsă.

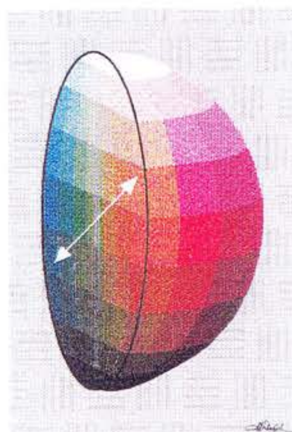


Fig. nr. 130 - Indicarea tonalităţilor şi complementarelor cu ajutorul acului magnetic.

- **Fig. nr. 131, pag. 77** - prezintă sfera culorilor ca şi când ar fi transparentă, evidenţiate fiind numai cele cinci căi principale pentru posibilităţile de amestec între două culori complementare. De exemplu, căutând nuanţe de culori intermediare între două culori complementare *(oranj↔albastru)*, trebuie să localizăm mai întâi cele două culori pe sferă. Oranjul se află pe ecuator, între culorile pure, putând fi legat de albastru prin urmărirea liniei ecuatorului în direcţia roşu – violet sau în sens opus: galben – verde, acestea fiind două căi orizontale. Acelaşi oranj mai poate fi legat de albastru dacă se urmează linia meridianului în direcţia oranj-deschis, alb, bleu sau oranj-închis, negru, albastru-închis, acestea fiind două căi verticale. Urmându-se diametrul sferei care duce de la oranj la albastru prin gri-oranj şi gri-albăstrui, se poate face legătura între cele două culori pe diagonală. Aceste cinci căi sunt cele mai scurte şi mai clare legături între două culori complementare.

Prin această ordine simetrică a culorilor însă nu s-au rezolvat toate greutăţile în legătură cu culorile. Lumea culorilor conţine posibilităţi multidimensionale care, prin bogăţia lor, pot fi

într-o ordine elementară cuprinse numai parțial.

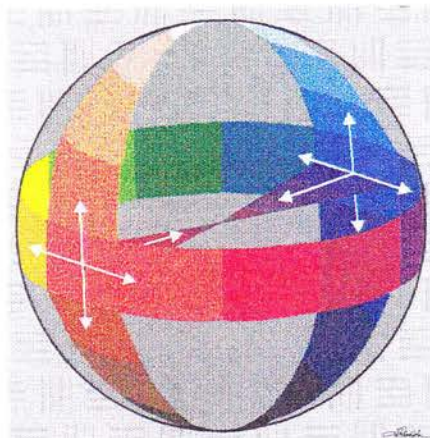


Fig. nr. 131 - Cele cinci posibilități de amestec cromatic.

Fiecare culoare în parte este în sine un cosmos, în această lucrare fiind prezentate numai bazele elementare.

IV. ACORDURILE CULORILOR ŞI VARIAŢIILE ACORDURILOR

Prin noțiunea de acord coloristic, se înțeleg compuneri de culori pe baza relațiilor lor logice, care pot servi drept bază pentru compoziții coloristice. Pentru faptul că este imposibil de a prezenta toate formațiile de acorduri, aici se tratează numai dezvoltarea relațiilor armonice între ele.

Acordurile coloristice pot fi formate din două, trei, sau mai multe culori.

IV. 01. ACORDURI DIN DOUĂ CULORI În cercul cromatic în douăsprezece părți sunt trei grupe principale din câte două culori complementare care stau diametral față în față, formând un acord armonic din două culori (**Fig. nr. 132**).

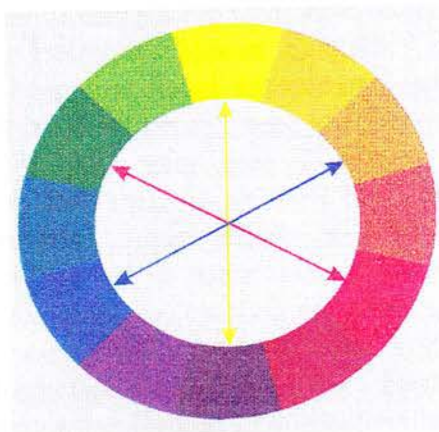


Fig. nr. 132 - Acodul armonic din două culori.

galben ↔ violet
albastru ↔ oranj

Folosindu-se sfera de culori la formarea acordurilor, se pot obține un număr oarecare de acorduri armonice din două culori, cu condiția însă, ca cele două culori să fie simetrice în mijlocul sferei **(Fig. nr. 129)**. Dacă se folosește deci un oranj-roșcat din prima treaptă a culorilor deschise cu alb, atunci verdele-albăstrui pe care-l folosim la formarea acordului, trebuie să fie închis în gradul corespunzător, adică din prima treaptă a culorilor închise cu negru. **(Fig. nr. 130)**

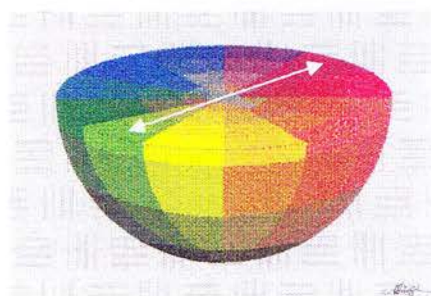


Fig. nr. 129 - Acordurile armonice din două culori în secțiunea orizontală a sferei culorilor.

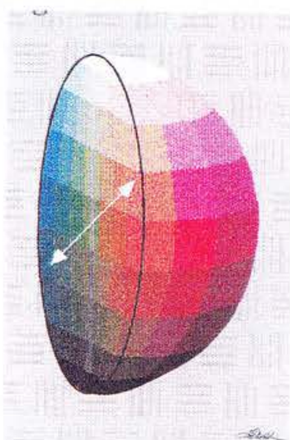


Fig. nr. 130 - Acordurile armonice din două culori în secțiunea verticală a sferei culorilor.

IV. 02. ACORDURI DIN TREI CULORI Alegându-se din cercul de culori în douăsprezece părți trei culori a căror formă de relație este un triunghi echilateral, putem forma cu ele un acord armonic. **(Fig. nr. 133, pag. 79)**

Roșul – galbenul – albastrul, este cel mai clar și mai puternic acord de acest fel, exemplificat în **Fig. nr. 134, pag. 79**. El mai poate fi numit și acordul inițial din trei culori.

Și culorile binare de gradul I: oranj – verde – violet, formează un acord semnificativ.

Armoniile ale căror poziție de relații în cercul cromatic este un triunghi echilateral, sunt:

oranj-gălbui ↔ violet-roșcat ↔ verde-albăstrui
oranj-roșcat ↔ violet-albăstrui ↔ verde-gălbui
roșu ↔ galben ↔ albastru
oranj ↔ verde ↔ violet

acest lucru reieşind din **Fig. nr. 133.**

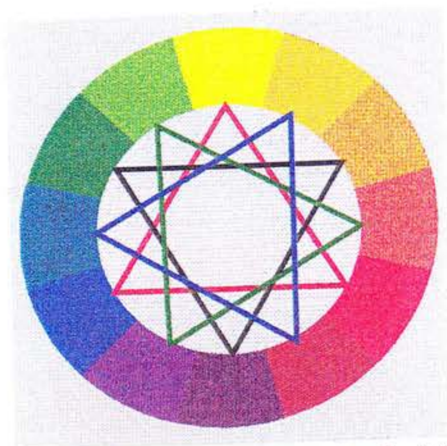


Fig. nr. 133 - Acordul armonic din trei culori în cercul cromatic, a căror formă de relaţie este un triunghi echilateral.

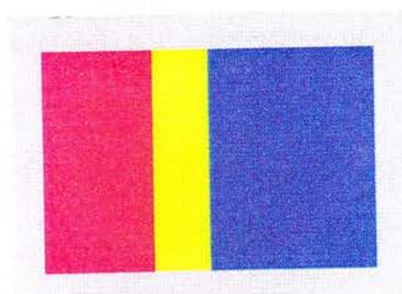


Fig. nr. 134 - Acordul iniţial din trei culori: roşu-galben-albastru.

- **Fig. nr. 135** - prezintă şi formarea de triunghiuri isoscele rezultate din relaţiile dintre culorile aflate în acord armonic cu culorile alăturate lor în cercul cromatic. De exemplu:

galben ↔ violet

unde înlocuim violetul:

galben ↔ (violet-albăstrui + violet-roşiatic)

sau unde înlocuim galbenul:

(verde-gălbui + oranj-gălbui) ↔ violet.

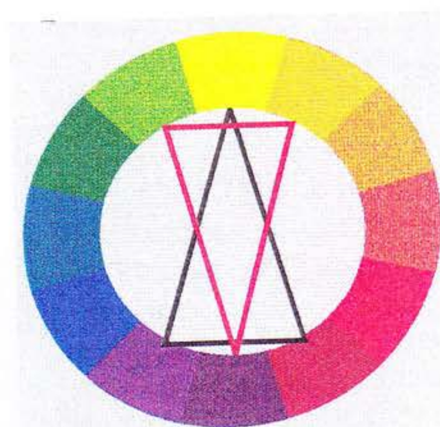


Fig. nr. 135 - Acordul armonic din trei culori în cercul cromatic, a căror formă de relaţie este un triunghi isoscel.

Triunghiul echilateral şi triunghiul isoscel, aceste figuri de relaţii, ni le putem închipui şi

ca forme înscrise în sfera de culori, putându-le învârti după plac. Dacă punctele de intersecție care înjumătățesc laturile triunghiului se află în mijlocul sferei, culorile din vârfuri care intră în relație, formează acorduri armonice de trei culori. **(Fig. nr. 136)**

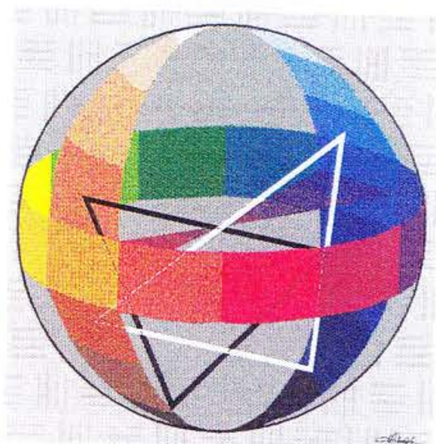


Fig. nr. 136 - Sfera culorilor: acorduri armonice de trei culori (centrul sferei - jumătatea laturii triunghiului isoscel)

Se pot întâlni însă și cazuri limită, atunci când un vârf al triunghiului se află pe alb sau negru. Folosindu-se triunghiul echilateral din care un vârf arată către alb, atunci celelalte vârfuri se află pe prima treaptă închisă a unei perechi de culori complementare și respectiv dacă un vârf arată către negru, atunci celelalte vârfuri se află pe prima treaptă deschisă a unei perechi de culori complementare. **(Fig. nr. 137)**



Fig. nr. 137 - Sfera culorilor: acorduri armonice de trei culori (vârful triunghiului echilateral se află pe alb sau negru)

Se formează atunci o armonie, ca de exemplu:

alb ↔ verde-albăstrui-închis ↔ oranj-închis

în mod corespunzător obținându-se:

negru ↔ verde-albăstrui-deschis ↔ oranj-deschis.

Aceste cazuri limită amintesc de faptul că prin folosirea de alb sau negru își face efectul contrastul de clar-obscur.

IV. 03. ACORDURI DIN PATRU CULORI Alegându-se din cercul de culori în douăsprezece părți două perechi de culori complementare ale căror linii de relație stau

perpendicular una față de alta, atunci obținem un pătrat, după cum reiese din **Fig. nr. 138**, obținându-se astfel următoarele acorduri din patru culori:

galben ↔ violet ↔ oranj-roșcat ↔ verde-albăstrui
roșu ↔ verde ↔ oranj-gălbui ↔ violet-albăstrui
oranj ↔ albastru ↔ verde-gălbui ↔ violet-roșcat.

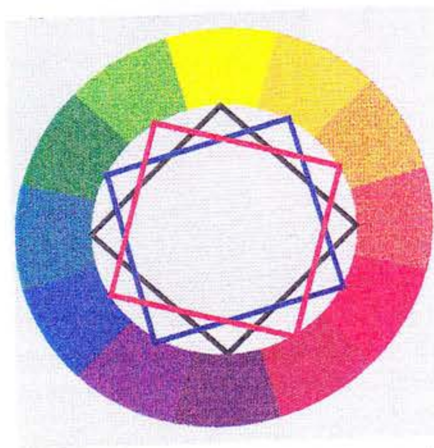


Fig. nr. 138 - Acordul armonic din patru culori în cercul cromatic a căror formă de relație este un pătrat.

Alte acorduri din patru culori se obțin prin dreptrunghi, ca figură realizată din relațiile dintre culori, după cum ne arată **Fig. nr. 139**:

verde-gălbui ↔ violet-roșcat ↔ oranj-gălbui ↔ violet-albăstrui

unde avem următoarele perechi de culori complementare:

galben ↔ violet
oranj ↔ albastru
oranj-roșcat ↔ verde-albăstrui ↔ violet-roșcat ↔ verde-gălbui
oranj-gălbui ↔ violet-albăstrui ↔ oranj-roșcat ↔ verde-albăstrui.

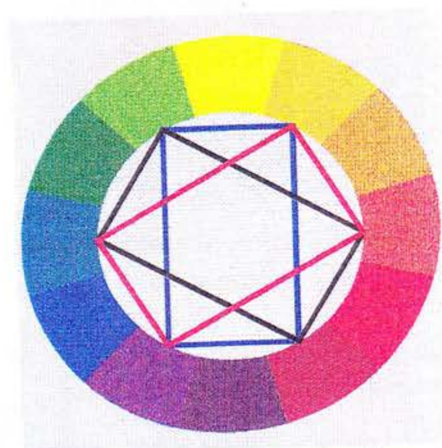


Fig. nr. 139 - Acordul armonic din patru culori în cercul cromatic, a căror formă de relație este un dreptunghi.

A treia figură a relațiilor acordurilor este trapezul obținut din două culori vecine și două culori contrare ce stau la dreapta și la stânga complementarelor lor. **(Fig. nr. 140, pag. 82)**

Acordurile formate astfel au tendința schimbării simultane a culorii lor, cu toate că legătura lor este armonică. Amestecate, culorile unui asemenea acord dau culoarea gri-neutru.

Dacă s-ar înscrie figurile de relații ale armoniilor din 4 culori în sfera culorilor și dacă s-ar învârti, s-ar obține un mare număr de teme noi.

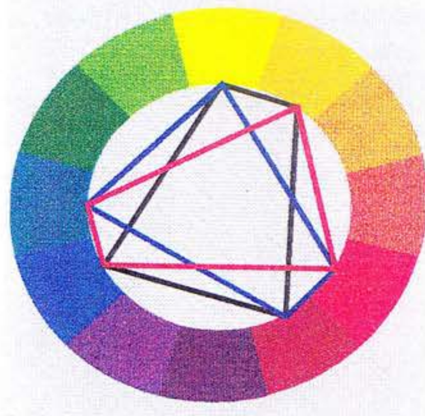


Fig. nr. 140 - Acordul armonic din patru culori în cercul cromatic, a căror formă de relație este un trapez.

IV. 03. ACORDURI DIN ŞASE CULORI

Aceste acorduri le putem găsi pe două căi:

1. - în cercul de culori în douăsprezece părți se poate înscrie în locul unui triunghi sau pătrat, un hexagon, obținându-se atunci trei perechi de culori complementare, a căror acord este armonic. Se pot forma astfel două acorduri din câte şase culori **(Fig. nr. 141)**:

galben ↔ violet + roşu ↔ verde + albastru ↔ oranj;
oranj-gălbui ↔ violet-albăstrui + oranj-roşcat ↔ verde-albăstrui + violet-roşcat ↔ galben-verzui.

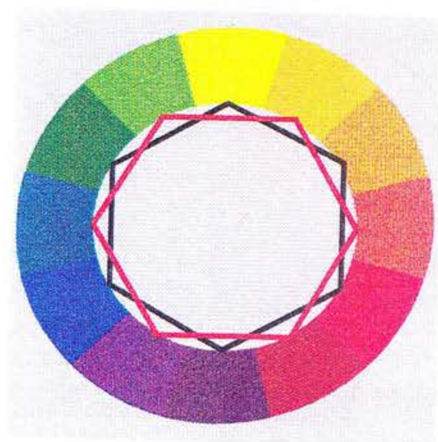


Fig. nr. 141 - Acordul armonic din şase culori în cercul cromatic, a căror formă de relație este un hexagon.

2. - în sfera de culori hexagonul poate fi învârtit, nuanțele mai închise sau mai deschise, găsite pe această cale dând acorduri interesante. Acordurile din şase culori se pot obține în sferă în mod constructiv, prin adăugarea de alb şi negru la patru culori pure care se găsesc în zona ecuatorială şi se află aşezate în formă de pătrat, conform figurii relațiilor armonice, legându-se fiecare colț al pătratului în sus de alb şi în jos de negru. Toate acordurile în patru culori ce se pot forma în zona ecuatorială *(pătrat, dreptunghi, trapez – ca figură a relațiilor)* prin combinare cu alb şi negru se

pot transforma în acorduri de şase culori. (**Fig. nr. 142**)

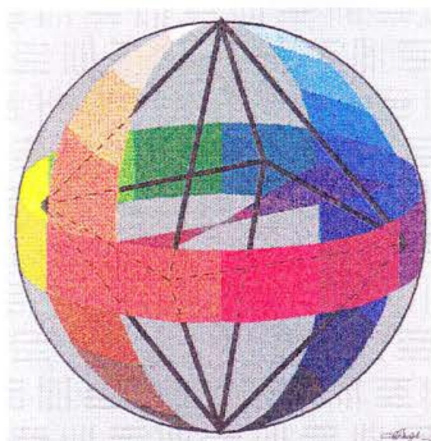


Fig. nr. 142 - Sfera de culori: acordul armonic a şase culori – patru culori pure din zona ecuatorială, plus alb şi negru.

Toate acordurile în trei culori din zona ecuatorială a sferei culorilor *(triunghi isoscel şi echilateral)*, prin combinare cu alb şi negru se pot transforma în acorduri de cinci culori (**Fig. nr. 143**):

roşu ↔ galben ↔ albastru ↔ alb ↔ negru;
oranj ↔ verde ↔ violet ↔ alb ↔ negru;
etc.

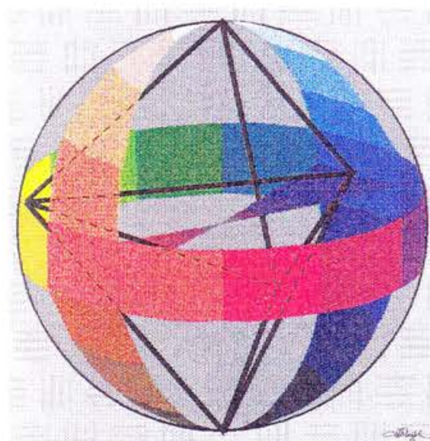


Fig. nr. 143 - Sfera culorilor: acordul armonic din cinci culori: trei culori pure din zona ecuatorială, plus alb şi negru.

După ce am prezentat aici elementele acordurilor coloristice, trebuie accentuat că alegerea unui acord şi a modulaţiilor sale ca bază a unei compoziţii, nu trebuie făcută în mod arbitrar. Toate dispoziţiile sunt cerute prin tematica dată, fie concretă sau abstractă. Alegerea unui acord şi executarea lui sunt cerute prin tematica dată, fie concretă sau abstractă. Alegerea unui acord şi executarea lui sunt o trebuinţă şi nu o părere arbitrară sau o speculaţie artificială. Orice culoare şi oricare grupă de culori este un individ de un fel aparte, care se dezvoltă şi trăieşte după legea sa proprie.

Sensul acordurilor constă în găsirea efectelor coloristice cele mai puternice, prin alegerea justă a contrastelor de culori.

- **Fig. nr. 134, pag. 84** - prezintă acordul de bază, aşa cum ni-l arată ştiinţa despre armonie. Cu ajutorul acestui exemplu se va arăta cum se pot dezvolta dintr-un acord care a fost format constructiv, variaţii şi efecte coloristice multople. O posibilitate de variaţie constă în schimbarea locului culorilor dintr-un acord: galbenul putând sta între albastru şi roşu, roşul

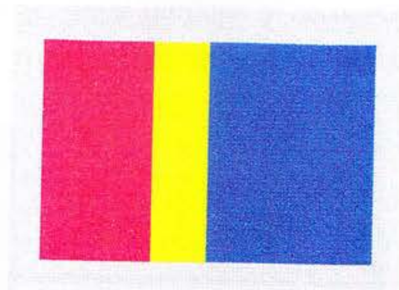


Fig. nr. 134 - Acordul inițial din trei culori: roșu-galben-albastru.

- **Fig. nr. 144** - prezintă culori ale acordului de bază combinate cu tulburări ale culorilor curate.



Fig. nr. 144 - Combinarea culorilor acordului de bază cu tulburări ale culorilor curate.

- **Fig. nr. 145** - dă exemplu cum se poate forma dintr-un acord de bază *(care este un contrast de culoare ca atare)* prin tulburarea unora dintre culori, un contrast de calitate.



Fig. nr. 145 - Formarea unui acord în contrast de calitate prin tulburarea unor culori dintr-un acord de bază.

- **Fig. nr. 146** - prezintă culorile acordului de bază, deschise cu alb sau închise cu negru, așa încât se va naște un acord în contrastul de clar-obscur.

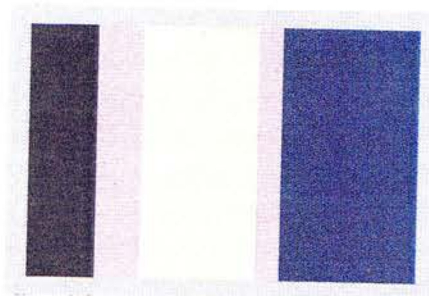


Fig. nr. 146 - Formarea unui acord în contrastul de clar-obscur prin închiderea sau deschiderea culorilor acordului de bază.

- **Fig. nr. 147** - arată toate trei culorile deschise cu alb la același grad de luminozitate, pe când culorile pure sunt intercalate în cantități mici, formându-se un acord în contrastul de calitate.



Fig. nr. 147 - Formarea unui acord în contrastul de calitate.

Aceste variații s-ar putea lărgi și prezenta după plac.

Dacă se folosește o culoare calitativ predominantă, se formează efecte expresive, mergând până la înlocuirea unei culori pure a acordului prin cele două culori care stau la dreapta și la stânga ei în cercul cromatic *(adică: galbenul ar putea fi înlocuit prin verde-gălbui și oranj-gălbui, roșul prin oranj-roșcat și violet-roșcat, albastrul prin verde-albăstrui și violet-albăstrui)*, formându-se din armonia dată un acord din patru culori, care ar mări bogăția variațiilor acordurilor în mod substanțial.

Prin aceasta se arată că folosirea acordurilor nu intenționează o îngustare a fanteziei, ci că este un îndrumător pentru găsirea posibilităților multiple de exprimare a culorilor.

V. FORMA ȘI CULOAREA

În studiul expresiv despre culori se încearcă a se prezenta posibilitățile de exprimare a culorilor. La fel ca ele și formele au valorile lor expresive *sensibil-morale*. Într-un tablou aceste calități expresive ale formei și exprimare a culorii, ar trebui să se sprijine reciproc.

La fel ca pentru cele trei culori de bază: roșu, galben, albastru, se pot stabili valori expresive, clare și pentru cele trei forme fundamentale: pătratul, triunghiul și cercul.

- PĂTRATUL - al cărui caracter de bază este determinat de către două linii orizontale și două verticale ce se intretaie, este simbolul pentru materie, pentru greutate și limitare severă.
  Egiptenii aveau ca semn de scriere pentru cuvântul câmp un pătrat. Simți o încordare puternică dacă desenezi liniile și unghiurile drepte ale pătratului. Toate formele ce sunt caracterizate prin orizontale și verticale se clasifică la caracterul de formă pătrată, deci și crucea, dreptunghiul, meandrul, precum și derivațiile corespunzătoare acestora. Pătratului îi corespunde roșul drept culoare de materie. Greutatea și opacitatea roșului aparțin formei statice și grele a pătratului.
- TRIUNGHIUL - primește caracterul său de bază prin trei diagonale care se întretaie. Unghiurile sale ascuțite apar războinice și agresive. De triunghi aparțin toate formele în caracterul diagonal: rombul, trapezul, zig-zagul împreună cu derivațiile corespunzătoare. Triunghiul este simbolul gândirii și caracterului său lipsit de greutate îi corespunde un galben deschis.
- CERCUL - se formează pe un plan prin mișcarea unui punct în jurul altuia, păstrându-se mereu aceeași distanță între ele. În contrast cu mișcarea încordată de obținere a unui pătrat, cercul dă naștere la un sentiment de destindere și mișcare continuă, fiind simbolul spiritului mișcat unitar. Chinezii antici foloseau la construcția templelor

închinate cerului elemente circulare, pe când palatele domnitorilor pământeni le construiau în formă pătrată. Semnul astrologic pentru soare este un cerc cu un punct în mijloc. De cer aparțin toate formele geometrice cu caracter curb, circular, ca: elipsa, ovoidul, unda, parabola și derivațiile corespunzătoare. Cercului în mișcare neântreruptă îi corespunde drept culoare un albastru-transparent.

În concluzie, putem spune că:

- PĂTRATUL - simbolizează materia statică, liniștită;
- TRIUNGHIUL - răspândindu-se în toate părțile, simbolizează gândirea;
- CERCUL - simbolizează spiritul mereu în mișcare.

Dacă încercăm să fixăm corespondentul în forme fundamentale al culorilor primare și binare de gradul I (**Fig. nr. 148**), vom găsi pentru:

ROȘU ↔ pătratul
GALBEN ↔ triunghiul
ALBASTRU ↔ cercul
ORANJ ↔ trapezul
VERDE ↔ triunghiul cu laturile curbe
VIOLET ↔ elipsa

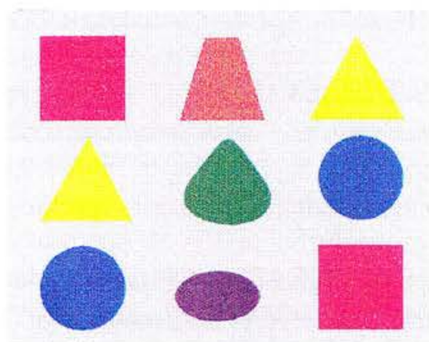


Fig. nr. 148 - Corespondentul în forme fundamentale al culorilor primare și binare de gradul I.

Acordul formelor corespunzătoare anumitor culori înseamnă paralelism, iar acolo unde culorile și formele corespund în expresia lor, li se întărește efectul. Un tablou a cărui expresie este redată în primul rând prin culoarea sa, trebuie să-și dezvolte formele din culoare, pe când unul care este caracterizat prin formele sale, trebuie colorat plecând de la formă.

Cubiștii acordau o atenție deosebită formei și de aceea reduceau numărul culorilor.

Expresioniștii și futuriștii au utilizat forma și culoarea ca mijloace expresive de creație.

Impresioniștii și tachiștii *(tașiștii)* au descompus forma în favoarea culorii.

Ceea ce s-a spus despre culorile subiective, este valabil și pentru forme. Oricărui om îi corespund conform constituției sale anumite caractere de formă. Grafologia studiază în mod amănunțit relația dintre scris și caracterul celui care scrie. În scrisul linear însă, se poate realiza doar o parte a formelor subiective.

Chinezii antici admirau scrisurile care posedau un caracter subiectiv original. Cel mai prețios a fost considerat un scris original și în același timp armonic echilibrat, tabloul în tuș judecându-se la fel. **Leang K'ai** *(sfârșitul sec. al XII-lea - începutul sec. al XIII-lea, pictor chinez)* și alți mari maeștri făceau încă un pas înainte, nepunând preț pe originalitatea și stilul personal, căutând absolutul în artă și tinzând să dea oricărui subiect o expresie de formă în general valabilă. Pensulația din tablourile lui **Leang K'ai** este atât de variată, încât este greu să îi atribui diferitele lucrări, în tablourile sale caracterul subiectiv de formă fiind învins în favoarea unui adevăr de formă superior și obiectiv.

Pictura oferă multe posibilități legate în mod subiectiv, aceasta constând în direcțiile spațiului, în distribuirea greutății, în formele și suprafețele liber alese cu tonalitățile și texturile lor.

În pictura europeană, **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathis Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)* aspira la această activitate în culoare şi formă, de exemplu:

- **TABLOUL al XXIV-lea** - ***«ÎNVIEREA ŞI SCHIMBAREA LA FAŢĂ A LUI IISUS»***, **de Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathias Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Unterlinden, Colmar.** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. **146-147.**

Conrad Witz *(1405-1444/47, pictor german)* şi **El Greco** *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)* au fost în mare măsură obiectivi în ceea ce priveşte redarea culorii, în domeniul formei însă, au rămas legaţi subiectiv, de exemplu:

- **TABLOUL al XXIII-lea** - ***«DEZBRĂCAREA LUI HRISTOS»***, **de El Greco** *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)*, **Pinacoteca din München.** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. **145-146.**
- **TABLOUL al XXV-lea** - ***«SINAGOGA»***, **de Conrad Witz** *(1405-1444/47, pictor german)*, **panou din Altarul «Heillspiegel»***("Oglinda mântuirii")*, **Kunstmuseum, Basel** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. **147-148.**

Georges de La Tour *(1593-1652, pictor francez)* a lucrat subiectiv în formă şi în culoare, de exemplu:

- **TABLOUL al XV-lea** - ***«NOUL NĂSCUT»***, **de Georges de La Tour** *(1593-1652, pictor francez)*, **Muzeul din Rennes.** - *contrastul clar-obscur şi contrastul de calitate* - pag. **135-136.**

Şi tablourile lui **Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)* sunt coloristic şi formal create, de exemplu:

- **TABLOUL al XXI-lea** - ***«CAFENEAUA SEARA»***, **de Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)*, **Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo** - *contrastul complementar* - pag. **143-144.**

VI. EFECTUL DE SPAŢIU AL CULORILOR

Efectul spaţial al unei culori poate să depindă de diferiţi factori. În culoarea însăşi se găsesc forţe care îşi fac efectul în adâncime, aceasta putând să apară ca: lumină-umbră, cald-rece, calitativ sau cantitativ. Efectul de spaţiu se poate crea în afară de aceasta prin diagonale şi suprapuneri *(intersecţii)*.

- **Fig. nr. 149** - punându-se cele şase culori: galben, oranj, roşu violet, albastru şi verde fără spaţii între ele pe un fond negru, se vede clar că galbenul pare că vine în faţă, pe când violetul dispare în adâncimea fondului negru, toate celelalte culori formând trepte de adâncime între galben şi violet.

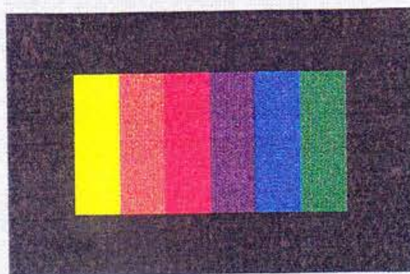


Fig. nr. 149 - Efectul de spaţiu al culorilor primare şi binare de gradul I pe fond negru.

- **Fig. nr. 150** - dacă se folosește un fond alb la experimentul din **Fig. nr. 149**, se schimbă efectul de adâncime, violetul fiind respins pe asemenea fond, părând că vine în față, iar galbenul este reținut de alb, ca o rudă deschisă a acestuia.



Fig. nr. 150 - Efectul de spațiu al culorilor primare și binare de gradul I pe fond alb.

Aceste observații dovedesc faptul că la constatarea efectului de adâncime, culoarea de relație este tot atât de importantă ca și culoarea însăși. Aici se arată încă o dată relativitatea de efecte coloristice, care au fost indicate în capitolele despre realitate și efect, despre contrastul simultan și despre culorile expresive.

Încă din anul 1915 prin multe cercetări asupra problemei efectului de adâncime al culorilor, s-a ajuns la concluzia că cele șase culori *(primare și binare de gradul al II-lea)* așezate pe un fond negru corespund în efectul lor ca trepte de adâncime proporțiilor *secțiunii de aur*. A împărți o dreaptă în *secțiunea de aur*, înseamnă că raportul secțiunii mici față de cea mare, corespunde raportului secțiunii mari față de întreaga dreaptă:

- **Fig. nr. 151** - să spunem că împărțim segmentul AD_1 în secțiunea de aur, în punctul D. Atunci avem $DD_1 : AD = AD : AD_1$. Segmentul mai mic AD este numit minor și cel mare AD_1, major.

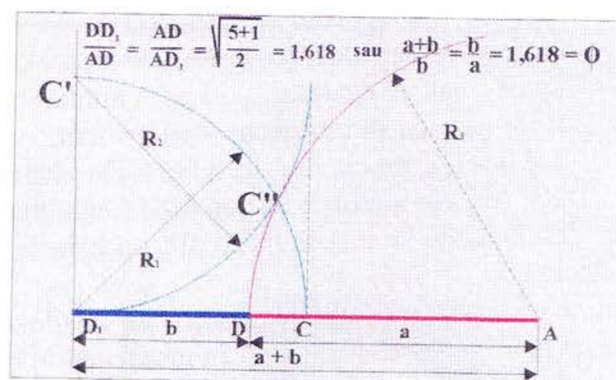


Fig. nr. 151 - Secțiunea de aur.

În domeniul culorilor aceasta înseamnă că dacă oranjul se așează între trepta de adâncime galben-roșu, atunci distanțele de adâncime galben-oranj și roșu-oranj apar minore față de major. La fel se comportă și grupa galben-oranj-roșu și roșu-oranj-albastru, tot ca minor față de major. Galben-roșu și roșu-violet sunt în același raport, iar galben-verde și verde-albastru la fel.

- **Fig. nr. 152, pag. 89** - ne prezintă galbenul, oranjul-roșcat și albastrul pe fond negru, unde avem următoarea mișcare de adâncime: galbenul pare scos în față, oranjul-roșcat mai puțin, iar albastrul apare aproape la fel de adânc precum negrul.

- **Fig. nr. 153, pag. 89** - prezintă aceleași culori dar pe fond alb, unde efectul de adâncime este invers: albastrul pare împins în față de fondul alb, oranjul-roșcat și mai mult, iar galbenul iese foarte puțin în relief. Raportul adâncimii treptelor între galben ↔ oranj-roșcat și oranj-roșcat ↔ albastru, este aici major față de minor. Învârtind imaginea cu 90° sau 180°, se

poate controla că această expunere nu depinde de ordinea culorilor Obişnuinţa noastră de a scrie şi citi de la stânga la dreapta întăreşte efectul, neschimbând însă treptele de adâncime.



Fig. nr. 152 - Mişcarea în adâncime pe fond negru.

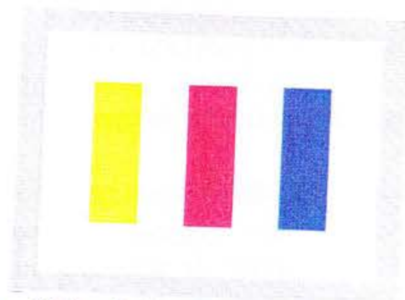


Fig. nr. 153 - Mişcarea în adâncime pe fond alb.

Toate tonurile deschise aflate pe fond negru ies în relief corespunzător cu gradul treptat de luminozitate. Pe fond alb efectele sunt inverse, tonurile deschise rămân pe nivelul fondului alb, iar tonurile închise ies în relief.

Tonurile calde şi reci de aceeaşi luminozitate se comportă în aşa fel încât culorile calde tind să iasă în relief, iar cele reci tind spre adâncime. Având de-a face cu un contrast de clar-obscur, forţele se adună în adâncime, sau se egalează, ori se schimbă în contrariul lor. Dacă verdele-albăstrui şi oranjul-roşcat de aceeaşi luminozitate stau pe fond negru, atunci verdele-albăstrui tinde către adâncime, iar oranjul-roşcat iese în relief. Deschizându-se, acest oranj-roşcat iese mai mult în relief. Dacă verdele-albăstrui se deschide foarte puţin, el apare la fel de adânc precum oranjul-roşcat; deschizându-se mai mult cu alb, acesta iese în relief, pe când oranjul-roşcat se retrage în adâncime.

În contrastul de calitate avem efecte de adâncime prin care o culoare strălucitoare apare mai în relief decât o culoare mată la fel de deschisă. Însă, în momentul în care îşi face efectul şi contrastul de clar-obscur şi cel de cald-rece, efectele de adâncime se schimbă. Şi cantităţile joacă un rol important la efectul de adâncime, întotdeauna suprafaţa mică faţă de cea mare, ieşind în relief.

Chiar dacă s-ar discuta toate posibilităţile de efecte de adâncime ale culorilor, aceasta nu ar da o siguranţă în stabilirea echilibrului în orice compoziţie coloristică. Aici, numai simţul fin personal şi scopul urmărit de pictor poate să hotărască.

- **Fig. nr. 154, pag. 90** - Pentru a studia forţa creatoare de spaţiu a diagonalelor am aşezat pe un fond negru culorile: galben, oranj-roşcat şi albastru, o dată de la stânga la dreapta şi o dată de la dreapta la stânga, în două direcţii diagonale. Se poate constata o mişcare de adâncime mărită de la galben la albastru. Jos, merge de la stânga în faţă la dreapta în spate şi sus de la dreapta în faţă la stânga în spate. Cele două mişcări de adâncime contrare se încrucişează în oranj-roşcat.

- **Fig. nr. 155, pag. 90** - prezintă acelaşi experiment din **Fig. nr. 154, pag. 90**, numai că de data aceasta fondul îl avem alb. Aceleaşi culori sunt aşezate o dată de la stânga la dreapta şi o dată de la dreapta la stânga în două direcţii diagonale. Ca şi în cazul precedent se

poate constata o mişcare de adâncime mărită de la albastru la galben. Jos merge de la stânga spate la dreapta faţă şi sus de la dreapta spate, la stânga faţă. Ca şi în experimentul anterior, cele două mişcări de adâncime se încrucişează în oranjul-roşcat.

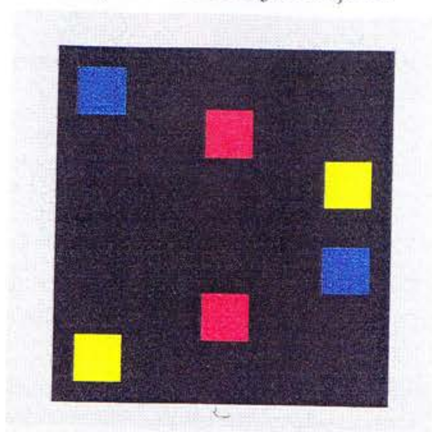


Fig. nr. 154 - Forţa creatoare de spaţiu a diagonalelor pe fond negru.

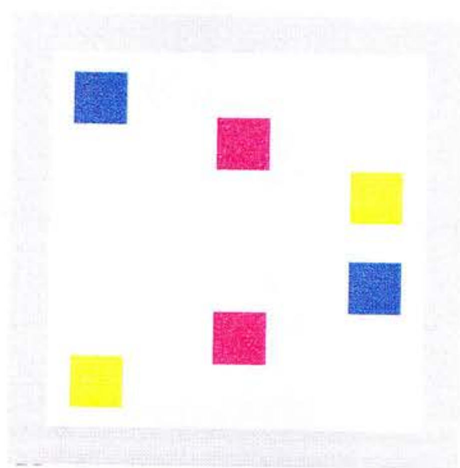


Fig. nr. 155 - Forţa creatoare de spaţiu a diagonalelor pe fond alb.

- **Fig. nr. 156** - prezintă un exerciţiu în care avem trei culori: roşu, galben şi albastru. Galbenul iese mult în relief, roşul şi albastrul tinzând spre adâncime. Albastrul apare mai adânc decât roşul, efectul plastic intensificându-se datorită galbenului care taie linia de mijloc.



Fig. nr. 156 - Intensificarea efectului de adâncime cu ajutorul galbenului, care taie linia de mijloc.

- **Fig. nr. 157, pag. 91** - prezintă acelaşi experiment ca în **Fig. nr. 156**, cu deosebirea că albastrul este jos, iar roşul sus. Aici roşul împinge albastrul în faţă, iar el rămâne în adâncime. Aceasta dovedeşte că locul culorii, adică sus sau jos, poate influenţa efectul de

adâncime al culorilor.



Fig. nr. 157 - Influențarea efectului de adâncime datorită așezării culorilor.

- **Fig. nr. 158** - prezintă același experiment ca în **Fig. nr. 156**, numai că acum culorile folosite au toate același grad de luminozitate și din această cauză efectul de adâncime este mult slăbit. De aici deducem că efectul de adâncime este slăbit sau accentuat în raport cu gradul de luminozitate al culorilor.

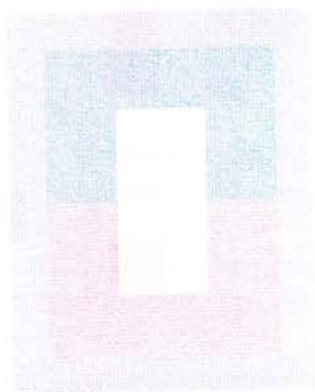


Fig. nr. 158 - Influențarea efectului de adâncime
de gradul de luminozitate al culorilor.

- **Fig. nr..159** - prezintă culoarea galbenă așezată peste cea albastră pe un fond alb. Datorită faptului că albastrul taie forma galbenă, iese cel mai mult în relief.

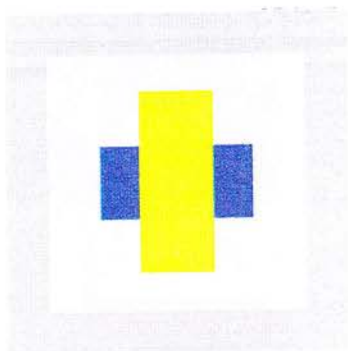


Fig. nr. 159 - Influențarea efectului de adâncime
datorită așezării culorilor pe fond alb.

- **Fig. nr. 160, pag. 92** - prezintă același experiment ca în **Fig. nr. 159**, numai că acum avem fondul negru. Efectul de adâncime este mai slab aici, din cauza faptului că albastrul se leagă de fondul negru.

- **Fig. nr. 161, pag. 92** - arată aceleași forme ca în **Fig. nr. 159,** numai că aici galbenul taie albastrul. Fiind pe fond alb, galbenul se leagă de acesta și efectul de adâncime slăbește.

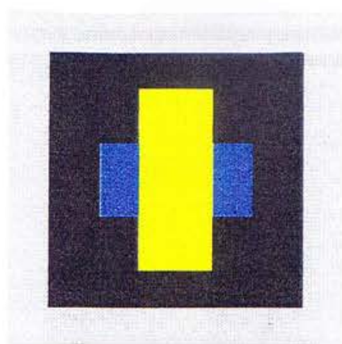


Fig. nr. 160 - Influențarea efectului de adâncime datorită așezării culorilor pe fond negru.

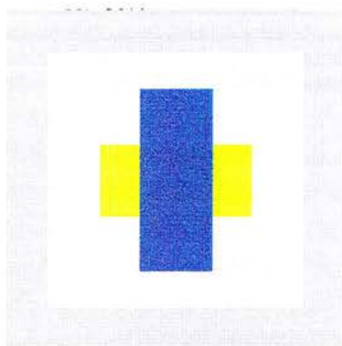


Fig. nr. 161 - Influențarea efectului de adâncime pe fond alb.

- **Fig. nr. 162** - arată aceleași forme ca în **Fig. nr. 161**, însă pe fond negru. Aici forța de adâncime a galbenului și a albastrului se leagă din plin de fondul negru.

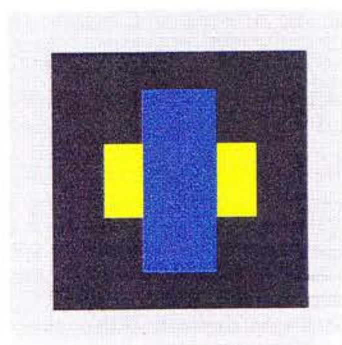


Fig. nr. 162 - Influențarea efectului de adâncime pe fond negru.

- **Fig. nr. 163** - prezintă aceleași forme ca în **Fig. nr. 159-162**, numai că aici formele nu mai sunt tăiate, ci așezate una sub cealaltă pe un fond alb. Albastrul pare ca o gaură pe suprafața fondului, iar galbenul vine în față.

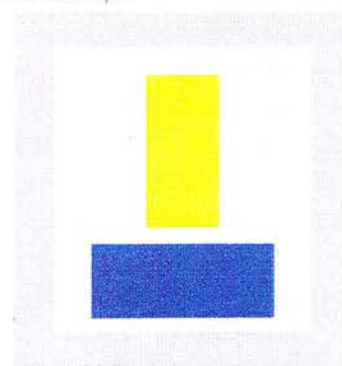


Fig. nr. 163 - Prezentarea formelor din **Fig. nr. 159-162** neintersectate pe fond alb.

- **Fig. nr. 164** - arată același experiment din **Fig. nr. 163**, **pag. 92**, numai că acum avem fondul negru. Se poate observa că albastrul plutește în fața negrului, iar galbenul iese foarte tare în relief.

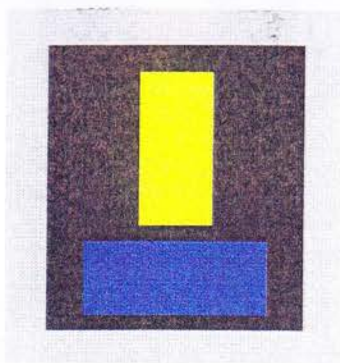


Fig. nr. 164 - Prezentarea formelor din **Fig. nr. 159-162** neintersectate pe fond negru.

Aceste câteva exerciții pot schița abia perceptibil problema iluzorie de adâncime plastică.

Încercând să judecăm culorile ca niște forțe creatoare de adâncime, trebuie să ne orientăm văzul spre aceste efecte.

«Ne faites pas jamais des fenêtres» *("Nu faceți ferestre")* nu faceți găuri în tablou, spunea **Jean-Baptiste-Camille Corot** *(1796-1875, pictor francez)*, vrând să spună prin aceasta că pictorul trebuie să fie atent la efectele de adâncime.

Unul dintre mijloacele cele mai eficace de a echilibra efectele de adâncime ivite este întrepătrunderea culorilor, a liniilor orizontale și verticale și a planurilor. Problema efectului spațial a fost rezolvată de multe ori și prin încadrarea tuturor formelor și culorilor în două, trei sau mai multe planuri.

Claude Lorrain *(pe numele lui adevărat* ***Claude Gelèe****, 1600-1682, pictor și gravor francez)* a folosit în peisajele sale chiar și până la cinci planuri.

Expresia cea mai plastică o dă însă ordinea a două planuri. Exemplul tipic pentru o astfel de soluție plastică este:

- **TABLOUL al V-lea** - ***«LĂMÂI PORTOCALE ȘI TRANDAFIR»***, **de Francisco de Zurbarán** *(1598-1664, pictor spaniol)*, **colecția Contini-Bonacossi – Florența**. – *contrastul clar-obscur* - pag. **126-127**.

VII. ȘTIINȚA IMPRESIVĂ DESPRE CULORI

Punctul de plecare pentru știința impresivă despre culori este cercetarea efectelor culorii în natură. Se studiază impresiile făcute de obiectele colorate asupra simțului optic.

În 1922 **Vassily Kandinsky** *(1866-1944, pictor german de origine rusă, activ și în Franța)* a fost chemat la sediul Bauhaus *(școală de arhitectură și artă aplicată în 1919)* din Weimar. Într-o zi stăteam împreună cu **Kandinsky** și **Paul Klee** *(1879-1940, pictor elvețian, activ și în Germania)* și discutam. Deodată, pe neașteptate, **Kandinsky** ne întreabă pe **Klee** și pe mine: ***«Dumneavoastră ce predați la cursuri?»*** **Klee** i-a explicat că le vorbește cursanților despre problemele formei, iar eu că interpretam învățătura mea de bază. **Kandinsky** a răspuns sec: ***«Bine, atunci eu predau desenul după natură.»*** Noi am dat din cap și despre materialul nostru de predare n-am mai discutat. **Kandinsky** a mai continuat câțiva ani în lecțiile sale cu studiul naturii.

Este simptomatic în vremea noastră pentru lipsa de orientare, faptul că în școlile de artă încă sunt posibile discuțiile despre necesitatea studiului naturii. Este greșit a înțelege prin studiul

naturii, redarea copiată a unor impresii întâmplătoare ale naturii, ci trebuie să-l înțelegem ca o muncă și o prezentare analitică cercetată a formelor și a culorilor necesare unei caracterizări reale. Printr-un astfel de studiu, natura urmează a fi interpretată și nu imitată. Ca să corespundă această interpretare sensului acestui fapt, este necesar un simț de observație riguros și o gândire premergătoare clară. Simțurile se dezvoltă și rațiunea artistică se obișnuiește cu prelucrarea logică a celor observate. Cel care studiază trebuie să lupte cu natura, pentru că aceasta are posibilități de acțiune mai mari și diferă de mijloacele de prezentare ale creatorului.

Paul Cézanne *(1839-1906, pictor francez)* a lucrat cu cea mai mare intensitate față de motivele naturii.

Vincent Van Gogh *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)* s-a dărâmat în această luptă, după ce a încercat prin muncă îndelungată să transpună impresiile sale față de natură, în picturi clare din punct de vedere coloristic și formal.

Măsura în care fiecare artist trebuie să studieze natura, depinde de talentul său. Ar fi păcat dacă ar neglija din cauza bogăției vieții interioare, viața exterioară.

India poate servi ca un exemplu prevenitor. Tendința către o realizare spirituală înaltă, făcea ca yoghinii să uite că și viața materială trebuie dezvoltată și ordonată. Suprapopularea și foametea silesc astăzi artiștii să dezbată problemele dezvoltării tehnicii și administrației.

Natura în ritmul ei, al anotimpurilor care oscilează ba în exterior, ba în interior, ar putea să fie pentru viața noastră un exemplu perfect. Primăvara și vara, forțele pământului împing către exterior și provoacă dezvoltarea plantelor, toamna și iarna aceste forțe tind către interior și pregătesc acolo noua germinare.

Să cercetăm acum problema culorilor în natură. Din punct de vedere fizic, toate obiectele sunt incolore. Dacă lumina albă *(lumina soarelui)* cade pe suprafața unui obiect, atunci această suprafață, conform constituției sale, absoarbe anumite unde de lumină sau culori, iar celelalte sunt reflectate. **(Fig. nr. 6)**



Fig. nr. 6 - Apariția culorii unui obiect.

În CAPITOLUL I: CULORILE ÎN FIZICĂ s-a arătat că dacă izolăm una din culorile spectrului, iar pe celelalte le adunăm într-o lentilă, obținem culoarea complementară culorii izolate. **(Fig. nr. 3)**

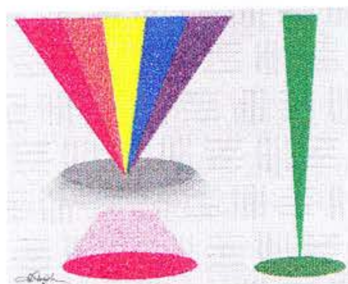


Fig. nr. 3 - Formarea luminii roșii.

Deci razele de lumină reflectate de suprafața unui obiect dau o culoare care este

complementară față de suma razelor absorbite. Culoarea reflectată apare ca o culoare proprie sau culoare locală a obiectului.

Un obiect care reflectă toate culorile spectrului, apare alb, iar un obiect care le absoarbe pe toate și nu reflectă nici una, apare negru.

Dacă se luminează un obiect roșu cu o lumină colorată în verde el apare negru, pentru că verdele nu conține raze roșii pe care ar putea să le reflecte. **(Fig. nr. 7)** De aici reiese importanța mare pe care o are culoarea luminii. Schimbându-se culoarea luminii, se schimbă și culorile locale ale obiectelor luminate. Cu cât este mai colorată lumina, cu atât este mai mare schimbarea culorilor pigmentare. Cu cât este mai albă lumina cu care se luminează un obiect, cu atât mai curate pot fi reflectate culorile neabsorbite ale spectrului și cu atât mai pure apar culorile locale. Atenție mare la culoarea de luminat, care este de o importanță deosebită în studiul culorilor din natură.

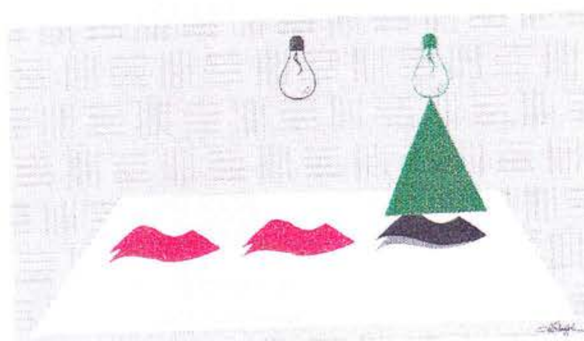


Fig. nr. 7 - Efectul luminării unei hârtii roșii cu o sursă de lumină verde.

În legătură cu aceasta se indică metoda impresioniștilor, care studiau mereu schimbările culorilor locale prin izvorul de lumină. Este de la sine înțeles că nu numai culoarea luminii, ci și intensitatea ei este de o importanță deosebită în arta plastică.

Lumina nu produce doar coloritul obiectului ci și plasticitatea lui. Pentru aceasta, trebuie să existe cel puțin trei forme diferite, pe care le denumim:

- tonul de lumină
- tonul de umbră
- tonul mediu.

În tonul mediu culoarea locală iese cel mai mult la iveală și detaliile texturii suprafeței sunt cel mai clar vizibile. În tonul luminii culoarea obiectului este clară, iar în tonul de umbră este grizată și întunecată. Razele colorate reflectate schimbă culorile pigmentare ale obiectelor în multe feluri. Pigmentul se formează după cum am prezentat, prin reflectarea unor raze colorate în mediul înconjurător. Dacă acest obiect este roșu și razele sale roșii cad pe un obiect alb alăturat, atunci acesta prezintă reflexe roșcate. Dacă razele roșii cad pe un obiect verde, acesta are reflexe gri-negre, pentru că verdele și roșul se anulează în efectul lor. Razele roșii care cad pe o suprafață neagră formează reflexe negre-brune. Cu cât este mai lucioasă suprafața obiectelor, cu atât mai vizibile sunt reflexele.

Pictorii impresioniști în studiul schimbării culorilor obiectelor prin lumina colorată a soarelui și a culorilor reflectate mereu schimbătoare, au ajuns la concluzia că și culorile locale se descompun într-un ansamblu de culori de atmosferă.

Problemele de bază care determină studiul nostru impresiv despre culori sunt:

- culoarea obiectului
- culoarea luminii cu care se luminează obiectul
- culoarea de lumină
- culoarea de umbră
- reflexul

Un obiect poate fi prezentat în diferite planuri cu cantitățile exact înscrise, acesta fiind modul de prezentare analitic. Obiectul poate fi redat și prin linii în perspectivă, sau plastic din lumini și umbre.

- **Fig. nr. 165** - prezintă o vază roșie și o cutie galbenă în perspectivă, culorile locale ale acestor obiecte putându-se picta netede *(pată plată)*.

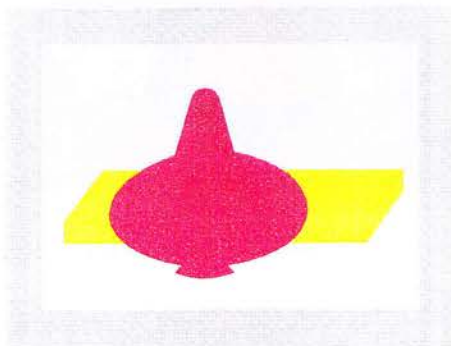


Fig. nr. 165 - Natură statică - *pată plată.*

- **Fig. nr. 166** - prezintă imaginea de la **Fig. nr. 165,** la care se adaugă luminile și umbrele, formele și culorile putând în acest fel să se facă plastice.



Fig. nr. 166 - Natură statică - *plată plată plus lumini și umbre.*

- **Fig. nr. 167** - prezintă imaginea din **Fig. nr. 166** în care efectul plastic poate fi transformat într-un efect plan, suprafețele de tonuri ale obiectelor legându-se de suprafețele tonurilor la fel de luminoase din fondul imaginii.

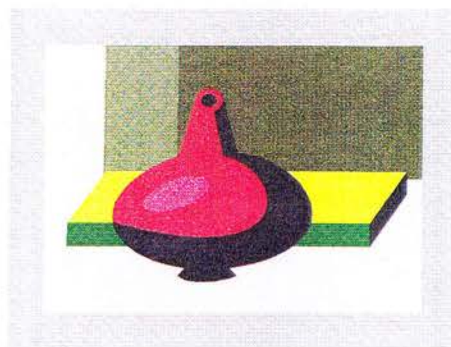


Fig. nr. 167 - Natură statică - legarea suprafețelor de tonuri între ele.

- **Fig. nr. 168, pag. 97** - prezintă imaginea din **Fig. nr. 167** la care se adaugă culorile corespunzătoare fiecărei suprafețe, obținându-se un efect realist, concret. Această compoziție constă dintr-o mulțime de elemente individuale, care numai prin contrast admit un ansamblu unitar. **Conrad Witz** *(1405-1444/47, pictor german)* a aplicat des acest mod de

prezentare.



Fig. nr. 168 - Natură statică – evidenţierea efectului realist.

- **Fig. nr. 169** - prezintă imaginea din figura anterioară, în care mai putem observa şi culorile obiectelor care sunt aşezate ca şi culori locale ale compoziţiei tabloului, iar obiectele sunt aşezate în propriile lor culori; deci roşul în roşu, galbenul în galben, etc. Obiectele pierd astfel din limitarea lor izolată. Ele se descompun în atmosfera lor proprie care a devenit atmosfera tabloului.



Fig. nr. 169 - Natură statică – obiectele sunt aşezate în propriile lor culori.

- **Fig. nr. 170** - Efecte plastice se pot obţine şi prin modulaţii calde-reci, care provoacă descompunerea pigmenţilor. În locul tonurilor de lumină şi umbră apar variaţii ale culorilor locale mai calde şi mai reci de aceeaşi tonalitate. Clar-obscurul este eliminat în mare măsură şi se naşte un efect atmosferic pitoresc.



Fig. nr. 170 - Natură statică – modulaţii calde-reci.

În studiul culorilor locale trebuie acordată o atenţie deosebită şi schimbărilor ce apar prin culoarea luminii care cade asupra obiectelor. Într-o iluminare albăstruie o vază verde va apărea verde-albăstruie, iar o ceaşcă galbenă va apărea verde-gălbuie, datorită faptului că se amestecă între ele culorile pigmentare cu culoarea luminii.

- **Fig. nr. 171, pag. 98** - Reflexele dispersează tonurile locale, descompun forma şi

culoarea obiectelor într-un singur ton de pete.



Fig. nr. 171 - Natură statică – un singur ton de pete.

Un exemplu edificator pentru jocul reflexelor este:

- **TABLOUL al XIX-lea - *«LE MOULIN DE LA GALETTE»*, detaliu *«JANNE»*, de Pierre Auguste Renoir** *(1841-1919, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris** - *contrastul cald-rece* - pag. **141-142.**

Victor Eugène Delacroix *(1799-1863, pictor francez)* a spus: ***«Dans la nature tout est reflet»*** *("În natură totul este reflex")*. De domeniul studiului impresiv al culorilor aparține și problema umbrelor colorate.

Plimbându-ne într-o seară de vară în lumina colorată în oranj a soarelui care apune în vest, în timp ce în est cerul este albastru și observând umbrele pomilor, vedem foarte clar că ele sunt albastre.

Și mai clar se văd iarna umbrele colorate, când străzile sunt albe de zăpadă. Noaptea, sub cerul albastru-închis, prin lumina colorată în oranj a unei lămpi, apar pe zăpadă umbre lucioase adânc albastre. Mergând într-o seară de iarnă după ce a nins, pe o stradă iluminată cu lumini colorate de reclame, se văd pe jos umbre roșii, verzi, albastre și galbene.

Impresioniștii au aplicat acest fenomen în pictură, în tablourile lor umbrele pomilor fiind albastre, provocând astfel o mare agitație între vizitatori. Până atunci se susținea că umbrele trebuiesc pictate în gri-negru. Pe baza unei observații exacte a naturii impresioniștii au ajuns la prezentarea de umbre colorate.

Noțiunea impresiv nu poate fi aplicată doar în sensul și în delimitarea la pictura impresionistă. **Jan van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)*, **Hubert van Eyck** *(1370?-1426, pictor flamand)*, **Hans Holbein** *(cunoscut sub numele de **Hans Holbein cel Bătrân**, c.1460-1524, pictor și desenator german)*, **Diego Velázquez** *(1599-1660, pictor spaniol)*, **Francisco de Zurbarán** *(1598-1664, pictor spaniol)*, **Antoine Le Nain** *(1588?-1648, pictor francez)*, **Louis Le Nain** *(1593?-1648, pictor francez)*, **Mathieu Le Nain** *(1607-1677, pictor francez)*, **Jean-Baptiste Simeon Chardin** *(1699-1779, pictor francez)* și **Jean-Dominique Ingres** *(1780-1867, pictor francez)* se pot număra, dacă se poate spune așa, tot printre pictorii impresioniști, deoarece operele lor sunt obligate la o observare exactă a naturii.

Și pictura în tuș a Chinei este în mare măsură impresivă. Concepția caracteristică în China antică a constat în adorația naturii și a forțelor sale. De aceea este de înțeles că pictorii în tuș au studiat foarte amănunțit formele naturii: munții, apele, copacii, florile, etc., acestea devenind pentru ei simboluri spirituale. Pictorul chinez studia formele naturii până când le știa tot atât de bine ca și semnele scrisului. Pentru prezentarea acestor forme ale naturii el folosea de cele mai multe ori o singură culoare: tușul negru, pe care-l utiliza în toate limpezimile posibile. Caracterul abstract al tușului a intensificat rolul simbolic al picturii sale.

În arta modernă se găsesc tablouri cu fețe omenești verzi, albastre sau violet. Un nespecialist este de multe ori neajutorat, pentru că aceste culori nu sunt naturale. Există diferite motive care ar putea determina un pictor să utilizeze culorile în acest fel. Albastrul și violetul feței pot să aibă o importanță expresivă, expresia psihică putând fi redată prin aceste culori.

Verdele sau albastrul unei fețe pot să aibă o importanță simbolică, aceste prezentări nefiind nimic nou. Astfel de culori simbolice se găsesc deja timpuriu în India și în Mexic. Verdele și albastrul unei fețe pot fi efectul de umbră al unei lumini colorate corespunzător. Această problemă a umbrelor colorate va fi explicată în experimentele următoare în mod amănunțit.

În 1944 la Muzeul de Artă din Zürich am demonstrat cu ocazia unei expoziții despre culori fenomenul umbrelor colorate. În lumina zilei am iluminat un obiect alb cu o lumină roșie, iar umbra lui s-a văzut verde. **(Fig. nr. 172)** Ulterior am demonstrat că lumina verde producea o umbră roșie, iar lumina galbenă o umbră violet. Oricare lumină colorată avea în lumina zilei o umbră în culoarea complementară ei. L-am rugat pe **Hans Finsler**, conducătorul clasei de fotografiat, să imortalizeze acest fenomen. Fotografiile colorate dovedeau că umbrele colorate existau în realitate și deci nu se nășteau simultan pe retină. În legătură cu aceasta vreau să accentuez că la aceste experimente corespund toate amestecurile aditive de culori, pentru că este vorba de amestecuri de lumini colorate și nu de pigmenți.

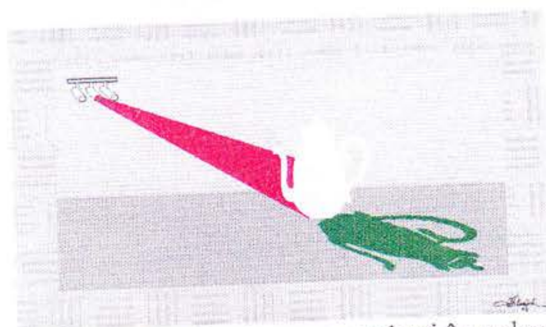


Fig. nr. 172 - Producerea umbrei în culoarea complementară sursei de lumină.

Problema umbrelor colorate a fost tratată și în alte experimente, apărând următoarele rezultate surprinzătoare:

- **Fig. nr. 173 a** și **b, pag. 100** - Folosind o sursă artificială de iluminat oranj-roșcat, se obține o umbră neagră. La o sursă albastră sau verde, umbrele vor fi tot negre.

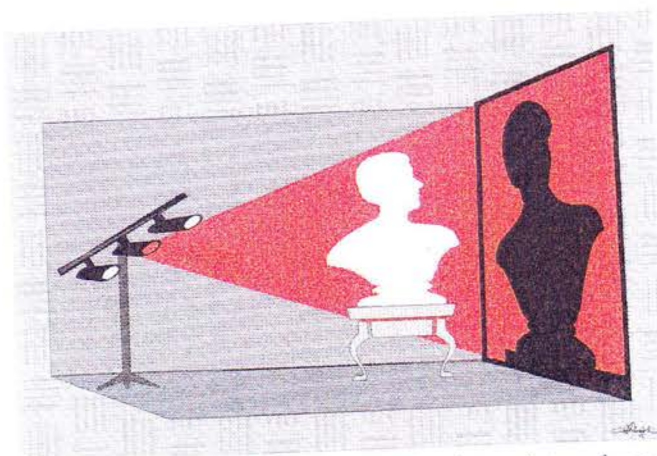


Fig. nr. 173 a - Formarea umbrei cu ajutorul unei singure surse de lumină artificială colorată.

- **Fig. nr. 174 a** și **b, pag. 100** - dacă un obiect este iluminat cu două surse artificiale de lumină colorate în roșu și verde, fără a fi folosită de loc lumina naturală, se pot observa următoarele: lumina roșie formează umbre verzi, iar lumina verde formează umbre roșii. Cele două umbre suprapuse dau o umbră de culoare neagră, iar culoarea de amestec dintre cele două culori lumină va fi un roz-purpuriu. Acest lucru este scos în evidență în **Fig. nr. 174 b, pag.**



Fig. nr. 173 b - Planul unei unei singure surse de lumină artificială colorată.

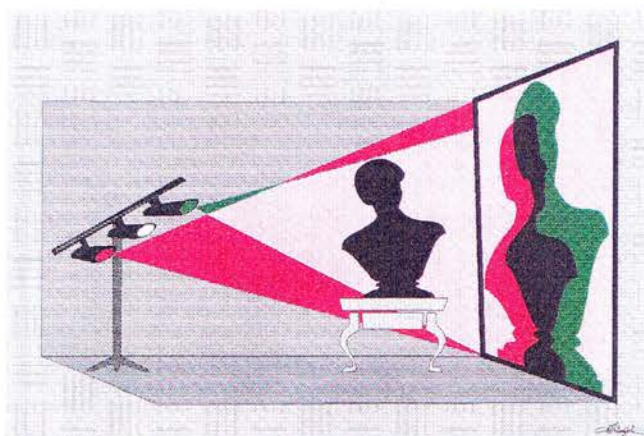


Fig. nr. 174 a - Formarea umbrelor a două surse de lumină artificială colorată.



Fig. nr. 174 b - Planul umbrelor a două surse de lumină artificială colorată.

- **Fig. nr. 175, pag. 101** - prezintă acelaşi experiment de la **Fig. nr. 174 b**, numai că de data aceasta culorile celor celor două surse de lumină artificială vor fi albastră şi verde. În locul unde cele două umbre se suprapun se formează culoarea neagră, iar în locul unde cele două culori lumină se amestecă se formează culoarea verde-albăstrui.



Fig. nr. 175 - Planul umbrelor a două surse de lumină artificială colorată.

- **Fig. nr. 176 a** şi **b** - Ne prezintă rezultatul folosirii a trei surse de lumină artificială colorată: oranj-roşcat, verde şi verde-albăstrui, în care lumina oranj-roşcat produce o umbră verde-albăstruie, cea verde produce o umbră roz-purpuriu, iar cea verde-albăstruie o umbră galbenă. Amestecul celor trei culori lumină ne dă culoarea albă.

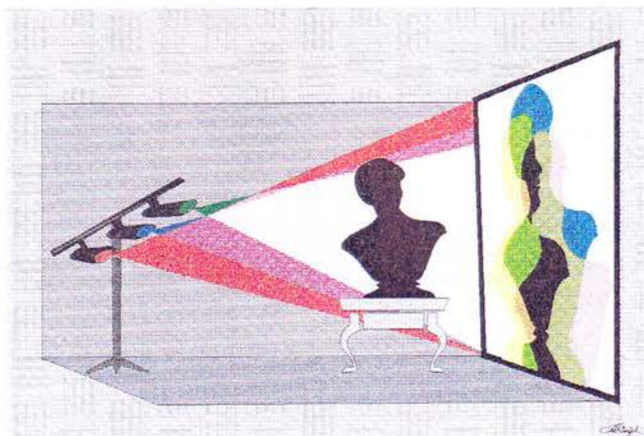


Fig. nr. 176 a - Formarea umbrelor a trei surse de lumină artificială colorată.



Fig. nr. 176 b - Planul umbrelor a trei surse de lumină artificială colorată.

Studiul impresiv al culorilor oferă artistului multe posibilităţi de a constata şi crea în natură minuni formale şi coloristice.

VIII. STUDIUL EXPRESIV AL CULORILOR

Proceselor optice electromagnetice şi chimice ce se nasc în ochiul şi în creierul nostru la privitul culorilor, corespund de multe ori proceselor paralele din sectorul spiritual al omului.

Aceste zguduiri provocate de trăirea forţelor culorilor pot să se continue până în centrul cel mai adânc, influenţând regiuni hotărâtoare ale trăirii sufletesc-spirituale. **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet şi savant german)* vorbea de efectul senzual-moral al culorilor. Mie mi s-a povestit următoarea istorioară:

«Un industriaş a invitat un grup de prieteni la cină. Musafirii sosiţi au fost primiţi cu mirosul îmbietor al mâncărurilor sofisticate şi toţi se bucurau de chef. În timp ce musafirii se ocupau la masă de mâncărurile minunat preparate, amfitrionul a aprins o lumină roşie. Deodată totul în jur s-a schimbat: carnea apărea roşie-crudă, spanacul – negru, iar cartofii de un roşu-aprins. Toţi au fost uimiţi, dar în aceeaşi clipă el a aprins o lumină albastră. Totul în jur a luat o altă înfăţişare: friptura părea stricată, iar cartofii putreziţi, lucru care i-a făcut pe musafiri să-şi piardă pofta de mâncare. Dar gazda a schimbat culoarea fascicolului de lumină în galben, iar vinul nostru de pe mese a început să arate ca şi uleiul, iar feţele celor din jur au devenit palide, asemănătoare unor cadavre. Câteva persoane mai sensibile au început să plece, iar dintre celelalte nimeni nu putea să mănânce, cu toate că ştiau că totul se întâmpla doar din cauza schimbării culorilor luminii artificiale şi că doar acest lucru era vinovat de provocarea acestor sentimente ciudate. În final, gazda a aprins lumina albă şi după scurt timp atmosfera veselă s-a restabilit.»

Fără îndoială, culorile au un efect adânc, indiferent dacă ne dăm seama de acest lucru sau nu.

Albastrul adânc al mării şi al munţilor îndepărtaţi ne încântă şi acelaşi albastru ca spaţiu interior pare sinistru, lipsit de orice viaţă, înspăimântător. Reflexele albăstrui pe piele o fac să pară palidă, de parcă ar fi pe moarte. În întunericul nopţii lumina albastră de neon pare atrăgătoare, la fel ca albastrul pe un fond negru, iar împreună cu lumini roşii şi galbene dă o armonie veselă, vioaie. Un cer albastru însorit pare animator activ, pe când lumina albăstruie a lunii stimulează pasiv şi trezeşte nostalgii.

Faţa roşie a unui om dă impresia de temperatură sau furie, pe când o faţă galbenă, albastră sau verde dă impresia de boală, cu toate că nici una din aceste culori nu are nimic bolnăvicios.

Pe baza acestor experienţe din natură este imposibil să ajungi la afirmaţii reale asupra bogăţiei de exprimare a culorilor. Umbra galbenă, lumina violet, fac verde-albăstruie gheaţa roşie-saturn, dau o expresie culorii care este contrară experienţelor lumii spirituale şi efectul lor asupra noastră este aşa de parcă ar veni din lumea cealaltă.

Numai cel care simte mai adânc va trăi impresia unei culori sau a unei armonii fără a ţine seama de obiecte.

Exemplul cu culorile în cele patru anotimpuri dovedeşte că simţul şi trăirea lor poate fi înţeleasă obiectiv, cu toate că fiecare om vede, simte şi judecă într-un fel cu totul personal culorile. Părerea asupra culorilor plăcute şi neplăcute nu poate să constituie o măsură valabilă, o redare corectă şi reală a lor. O măsură utilă obţinem doar atunci când făcând o critică plecăm de la relaţia şi poziţia unei culori faţă de culoarea sa alăturată şi faţă de totalitatea coloristică.

Referitor la exemplul cu cele patru anotimpuri, aceasta înseamnă că pentru fiecare anotimp găsim pe sfera şi în sfera de culori acele locuri şi culori care în raport faţă de totalitate aparţin clar de expresia anotimpului respectiv. Germinarea naturii deschise şi strălucitoare - primăvara - se exprimă prin culori luminoase. Galbenul este culoarea cea mai apropiată de lumina albă, iar verdele-gălbui este supralicitarea galbenului. Un roz-deschis sau albastru-

deschis intensifică şi lărgeşte ansamblul. Galbenul, rozul şi violetul-deschis le găsim des în vârful germenului.(**Fig. nr.** 177) Culorile toamnei sunt în contrastul cel mai puternic cu cele ale primăverii. Toamna vegetaţia verde moare, se descompune într-un brun-mat şi violet.(**Fig. nr.** 178) Speranţele primăverii se împlinesc în coacerea văratecă. Vara, materialul este împins către exterior, natura este ridicată la forma şi puterea culorilor cea mai înaltă şi atinge densitatea ei cea mai mare, în plenitudinea vie şi plastică a forţelor.



Fig. nr. 177 - Gama de culori a primăverii.



Fig. nr. 178 - Gama de culori a toamnei.

Culorile calde, active, dense pe care le putem găsi în eficacitatea lor maximă doar în anumite părţi ale sferei culorilor, sunt expresia caracteristică a verii.(**Fig. nr.** 179) Multele tonuri verzi diferenţiate sunt indispensabile, ele mărind tonurile roşii. Albastrul animează oranjul complementar.



Fig. nr. 179 - Gama de culori a verii.

Pentru redarea iernii, care prezintă intuitiv puţin mişcarea magnetică a forţelor pământului spre interior, pasivitatea naturii, necesită culori care concentrează, care sunt reci şi tind către adâncimi interioare, culori transparente, spiritualizatoare.(**Fig. nr. 180, pag. 104**)

Astfel respiraţia adâncă a naturii în cele patru anotimpuri poate fi redată obiectiv şi clar în mod coloristic. Dacă la alegerea culorilor nu se foloseşte mintea şi dacă nu se are în vedere ansamblul lumii culorilor, atunci nu se vor găsi soluţii limitate în ceea ce priveşte un gust bun, iar pe cele reale şi în general valabile, le va greşi.

Se pare că nu există o altă cale spre o pronunţare valabilă despre conţinutul expresiv al culorilor, decât cercetarea poziţiei şi importanţa unei culori faţă de o altă culoare sau faţă de

totalitatea tuturor celorlalte culori.

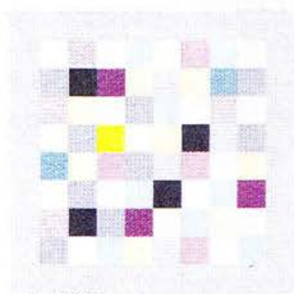


Fig. nr. 180 - Gama de culori a iernii.

Pentru a putea percepe fiecare culoare în valorile ei de exprimare psihico-spirituale, trebuie s-o comparăm cu celelalte culori. La denumirea unei culori, pentru evitarea unor eventuale greşeli, trebuie să ştim exact caracterul culorii respective, nuanţa ei şi culoarea cu care o comparăm. Spunând de exemplu roşu, trebuie să ştim ce fel de roşu şi în ce relaţie faţă de care culoare se naşte o expresie sau alta. Un roşu-gălbui sau un roşu-saturn este altceva decât un roşu-albăstrui şi un roşu-saturn faţă de un galben-lămâie este iarăşi cu totul altfel decât un roşu-saturn faţă de un negru sau un violet la fel de deschis. În cele ce urmează se prezintă raportul dintre culorile galben, oranj-roşcat, albastru şi oranj, violet, verde, după cum sunt prezentate în cercul de culori în douăsprezece părţi, pentru a analiza valorile lor de exprimare psihice şi spirituale.

VIII. 01. GALBENUL este culoarea cea mai luminoasă, acest caracter pierzându-l când acesta este tulburat cu gri-neutru sau violet. El este ca un alb material mai dens şi cu cât pătrunde în densitatea materialului opac, cu atât mai mult se transformă în oranj-gălbui, oranj şi oranj-roşcat. Roşul este limita extremă a galbenului şi nu este vizibil atins de acesta. La mijlocul rândului galben-roşu este oranjul – cea mai puternică pătrundere de lumină şi materie. Galbenul-auriu este sublimul materiei, prin puterea strălucitoare de neânchipuit a luminii, fără transparenţă ca o vibraţie pură.

Aurul se folosea în timpurile trecute foarte des în pictură. Avem semnificaţia materiei strălucitoare, radiatoare de lumină. Domurile aurii ale mozaicului bizantin şi fondurile vechilor maeştri au fost simboluri ale lumii de dincolo, ale minunăţiei, ale împărăţiei luminii şi soarelui. Aureola sfinţilor a fost un semn pentru spiritualizarea lor. Sfinţii care au ajuns în starea viziunii, trăiau aceasta ca fiind înveliţi într-o lumină, în care deja extaziaţi, abia respirau. Această lumină divină putea fi redată simbolic doar prin aur.

Simbolic, se repartizează galbenului – culoarea cea mai luminoasă – mintea şi conştiinţa umană.

Mathias Grünewald *(pe numele său adevărat* ***Mathis Gothart Neithart****, 1475?-1528, pictor german)* prezintă Cristosul la înviere pătruns în galbenul aureolei, în înţelepciunea universală: **TABLOUL al XXIV-lea - *«ÎNVIEREA ŞI SCHIMBAREA LA FAŢĂ A LUI IISUS»*, Altarul de la Isenheim, Muzeul Unterlinden, Colmar.** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. **146-147.**

Conrad Witz *(1405-1444/47, pictor german)* a prezentat Sinagoga într-o rochie galbenă pentru a-i acorda expresia gândirii controlate şi accentuate prin minte: **TABLOUL al XXV-lea - *«SINAGOGA»*, panou din Altarul «Heillspiegel»***("Oglinda mântuirii")*, **Kunstmuseum, Basel** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. **147-148.**

Aşa cum există un singur adevăr, există un singur galben. Un adevăr tulburat este un adevăr bolnăvicios: astfel este expresia galbenului înegrit: invidie, trădare, falsitate, dubiu,

suspiciune, înşelare. Suspicios pare şi galbenul-gri la mantia largă a unei femei din **TABLOUL al XXIII-lea** - ***«DEZBRĂCAREA LUI HRISTOS»***, **de El Greco** *(pe numele lui adevărat* ***Domenikos Theotokopoulos****, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)*, **Pinacoteca din München.** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. **145-146.**

Galbenul are ceva înveselitor, strălucitor când contrastează cu tonuri închise.

- **Fig. nr. 181** - prezintă un galben pe fond alb, ce pare închis şi fără radiaţie, albul împingându-l către o funcţie de sprijin.



Fig. nr. 181 - Galbenul pe fond alb.

- **Fig. nr. 182** - Dacă se schimbă galbenul cu alb şi albul cu galben, atunci ambele culori îşi schimbă expresia.



Fig. nr. 182 - Albul pe fond galben.

- **Fig. nr. 183** - în imagine se prezintă galbenul pe roz. Galbenul pare împins simultan către un galben-verzui şi este fără putere de strălucire. Acolo unde predomină dragostea curată (rozul), acolo mintea şi conştiinţa (galbenul) ar putea să pară acrişor.



Fig. nr. 183 - Galbenul pe fond roz.

- **Fig. nr. 184** - prezintă galbenul pe oranj, care pare că seamănă cu un oranj-deschis, curăţat. Ambele culori s-ar putea compara cu câte un soare puternic de dimineaţă pe un câmp de grâu în coacere.



Fig. nr. 184 - Galbenul pe fond oranj.

- **Fig. nr. 185, pag. 106** - aici avem galben pe verde. Galbenul pare că radiază şi

chiar inundă verdele cu razele sale. Verdele fiind un amestec din galben cu albastru, face ca galbenul să ni se pară ca fiind în vizită la nişte rude.



Fig. nr. 185 - Galbenul pe fond verde.

- **Fig. nr. 186** - pe fond violet-roşcat galbenul prezintă o putere caracteristică, este dur şi de neclintit. Prin amestecare cu violet-roşcat, galbenul pierde imediat caracterul său şi pare bolnăvicios, brun şi indiferent.



Fig. nr. 186 - Galbenul pe fond violet-roşcat.

- **Fig. nr. 187** - Galbenul pe un albastru-mediu pare foarte strălucitor, însă străin şi respingător, albastrul sentimental, numai greu suportă cunoştinţa clară a galbenului.



Fig. nr. 187 - Galbenul pe fond albastru.

- **Fig. nr. 188** - Galbenul pe fond roşu dă drept rezultat un acord puternic pe care-l putem compara cu sunetul trâmbiţei într-o dimineaţă de Paşte. El străluceşte eminent precum cunoştinţa şi existenţa puternică.



Fig. nr. 188 - Galbenul pe fond roşu.

- **Fig. nr. 189, pag. 107** - prezintă galbenul pe fond negru în puterea sa strălucitoare cea mai luminoasă şi mai agresivă. Este violent şi ţipător, abstract, lipsit de compromis. Această figură prezintă foarte clar efectele variate ale galbenului şi greutatea de a defini în noţiuni generale proprietatea expresivă a culorilor, fără privirea lor nemijlocită.



Fig. nr. 189 - Galbenul pe fond negru.

VIII. 02. ROȘUL din cercul cromatic în douăsprezece părți nu este nici gălbui nici albăstrui. Puterea sa de strălucire, imensă și irezistibilă este greu de suprimat, însă deosebit de flexibilă și bogată în caractere.

Roșul este sensibil acolo unde ajunge sub influența galbenului sau a albastrului. Atât roșul-gălbui cât și roșul-albăstrui dezvoltă o mare posibilitate de modulații. Roșul-oranj este dens, opac și strălucește de parcă este cuprins de o căldură interioară. Caracterul cald al roșului se intensifică în roșul-oranj, până acesta devine o forță înflăcărată.

Lumina roșie-oranj favorizează creșterea plantelor și mărește funcțiunea lor organică.

Printr-o concentrare justă, roșul-oranj devine expresia pentru o pasiune febrilă, combativă. Roșul aparține lumii războaielor și demonilor; ostașii pe câmpul de luptă purtau haine roșii-oranj, ca expresie a meseriei lor; în revoluții se purtau steaguri roșii-oranj; tot roșul-oranj simbolizează dragostea omenească pasională, pe când roșul-pur înseamnă dragostea spiritualizată. Dumnezeul Tatăl și Fiul au fost pictați cu mantii roșii în **TABLOUL al II-lea - «*ÎNCORONAREA FECIOAREI MARIA*», de Enguerrand Charton** *(sau **Quarton**, activ pe la 1447-1461, pictor francez)*, **azilul din Villeneuve-les-Avignon.** - *contrastul culorilor în sine* - pag. **123-124.**

În purpuriu, culoarea cardinalilor, se întrunesc puterea pământească și puterea spirituală. Se vaarăta aici că prin schimbarea culorilor de contrast, roșul-oranj se poate schimba în privința expresivității.

- **Fig nr. 190** - pe fond galben, oranjul-roșcat are o putere închisă, domolită, fiind stăpânit de forța galbenului.

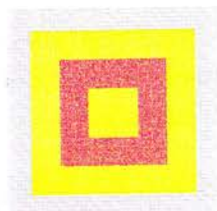


Fig. nr. 190 - Oranjul-roșcat pe fond galben.

- **Fig. nr. 191** - Oranjul-roșcat lucește pe fond carmin ca o căldură liniștită, în stingere.



Fig. nr. 191 - Oranjul-roșcat pe fond carmin.

- **Fig. nr. 192** - pe fond verde-albăstrui, oranjul-roşcat are un efect asemănător cu un foc ce abia pâlpâie.



Fig. nr. 192 - Oranjul-roşcat pe fond verde-albăstrui.

- **Fig. nr. 193** - pe fond violet, oranjul-roşcat revine la intensitatea focului îmblânzit şi sileşte violetul la o rezistenţă puternică şi vie.

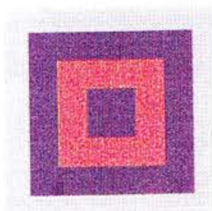


Fig. nr. 193 - Oranjul-roşcat pe fond violet.

- **Fig. nr. 194** - pe verde-gălbui, oranjul-roşcat pare pârlit, închis şi fără putere de viaţă, chiar uscat.

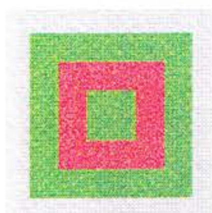


Fig. nr. 194 - Oranjul-roşcat pe fond verde-gălbui.

- **Fig. nr. 195** - Roşul-carmin pe fond negru îşi dezvoltă pasiunea sa cea mai înaltă, demonică şi de neânvins.

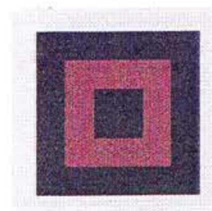


Fig. nr. 195 - Roşul-carmin pe fond negru.

Efectele variate ale oranjului-roşcat în aceste experimente sunt doar o mică parte a posibilităţilor sale expresive. În contrast cu galbenul, în roşu există foarte multe modulaţii, deoarece îl putem varia în sens de rece-cald, mat-lucios, clar-obscur, fără ca acesta să-şi schimbe caracterul său de roşu.

Începând de la roşul-carmin demonic, întunecat pe fond negru, până la roşul dulce, îngeresc, roşul poate să exprime toate treptele intermediare de la viaţa subterană până la cea divină. Numai calea către tot ceea ce este sufletesc-eteric, seros-transparent îi este închisă, deoarece acolo domină albastrul.

VIII. 03. ALBASTRUL pur este acea culoare care nu conține nimic gălbui sau roșcat. Așa cum roșul este în continuu activ, așa este albastrul mereu pasiv, privit din punct de vedere material-spațial. Din punct de vedere spiritual-nespațial, albastrul pare activ și roșul pasiv; depinde de diirecția privirii.

Albastrul este mereu rece și parcă soarbe, iar roșul mereu cald. Așa cum roșul este asociat sângelui, tot așa albastrul este repartizat nervilor. Oamenii care în armonia lor subiectivă sunt pronunțat albaștri, sunt în general palizi și au un sistem slab de circulație al sângelui. În schimb sistemul nervos este mai tare. Albastrul este o forță puternică, la fel ca forța naturii în timpul iernii, care face să încolțească și să crească totul ascuns în întuneric și liniște. Albastrul este mereu umbros și înclină în măreția cea mai înaltă către întuneric.

El este ceva inexistent, de necuprins și totuși, prezent ca atmosferă transparentă. În atmosferă găsim albastrul în toate nuanțele, începând de la auriul cel mai deschis, până la albastrul-negru cel mai închis al întunericului nopții. Albastrul trage spiritul nostru spre vibrațiile credinței în îndepărtarea infinitului. Pentru noi albastrul este simbolul credinței, iar pentru chinezi este simbolul pentru nemurire și voinicie.

Dacă albastrul se tulbură, cade în superstiție, teamă, pierdere și tristețe, însă întotdeauna amintește de împărăția supersenzualului, a transcendenței.

Imaginile alăturate prezintă modificări în efectele albastrului față de culorile de contrast schimbate.

- **Fig. nr. 196** - prezintă albastrul pe gelben. Aici el pare foarte închis și fără putere radiantă. Acolo unde domină mintea clară, acolo credinciosul pare închis și mat.

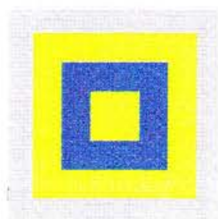


Fig. nr. 196 - Albastrul pe fond galben.

- **Fig. nr. 197** - dacă se folosește un albastru de luminozitatea galbenului pe fond galben, acesta strălucește ca lumina rece. Transparența lui degradează galbenul la o valoare materială densă.

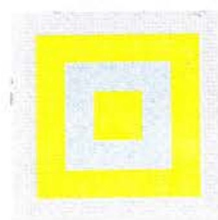


Fig. nr. 197 - Albastrul de luminozitatea galbenului pe fond galben.

- **Fig. nr. 198, pag. 110** - prezintă albastrul pe fond negru. Aici albastrul lucește cu o putere pură și clară. Acolo unde există ignoranță – negru, acolo lucește albastrul credinței curate ca o lumină îndepărtată.

- **Fig. nr. 199, pag. 110** - avem albastrul pe fond violet; el pare retras, gol și fără putere, violetul luându-i toată forța sa materială.

- **Fig. nr. 200, pag. 110** - prezintă albastrul pe un fond violet-închis. Întunecând

violetul, albastrul își câștigă din nou luciul.



Fig. nr. 198 - Albastrul pe fond negru.



Fig. nr. 199 - Albastrul pe fond violet.

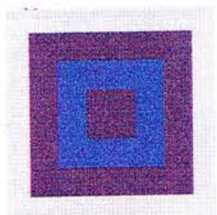


Fig. nr. 200 - Albastrul pe fond violet-închis.

- **Fig. nr. 201** - albastrul pe un fond oranj-tulburat începe să vibreze, să tremure neliniștit, iar oranjul-tulburat se transformă, devenind simultan o culoare vie. El, crezut deja mort, sărbătorește învierea prin puterea albastrului.



Fig. nr. 201 - Albastrul pe fond oranj-tulburat.

- **Fig. nr. 202** - albastrul pe un fond oranj-roșcat își păstrează puterea sa închisă și primește un luciu puternic. Aici albastrul se afirmă și se arată capabil în felul său ireal, ciudat.



Fig. nr. 202 - Albastrul pe fond oranj-roșcat.

- **Fig. nr. 203, pag. 111** - arată că albastrul pe fond verde liniștit este puternic împins

către roşu. Numai prin această ocolire poate să-şi păstreze efectul său viu alături de vrdele saturat, paralizant.

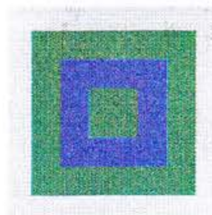


Fig. nr. 203 - Albastrul pe fond verde.

Felul său retras, smerenia liniştită şi credinţa adâncă a albastrului se vede des în tablouri de Bună Vestire, unde Fecioara Maria poartă de obicei o rochie de un albastru adânc. Un exemplu edificator este ***«ÎNCHINAREA MAGILOR»*** **de Rogier van der Weyden** *(cunoscut şi sub numele de* ***Rogier de la Pasture****, 1390/1400-1464, pictor flamand).* Emoţionant este veşmântul auriu al suferindului Iisus din ***«BATJOCORIREA LUI HRISTOS»*** **de Mathias Grünewald,** *(pe numele său adevărat* ***Mathis Gothart Neithart****, 1475?-1528, pictor german).* În siguranţa credinţei clare, Iisus suportă cu totul pasiv ignoranţa celor neştiutori. De aproape aceeaşi culoare este şi veşmântul Sf. Antonio în tabloul ***«ISPITA»*** **din Altarul de la Isenheim de Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat* ***Mathis Gothart Neithart****, 1475?-1528, pictor german).*

VIII. 04. VERDELE este culoarea de mijlocire dintre galben şi albastru. Conform cu procentul de galben sau albastru pe care îl conţine, îşi schimbă caracterul său de exprimare.

Verdele aparţine culorilor binare de gradul I, ce se nasc prin amestecul a două culori primare în cantităţi egale. Este foarte greu de a amesteca în aşa fel încât nici una din cele două culori de amestec să nu predomine.

Verdele este culoarea plantelor, a tainicei clorofile creată prin fotosinteză. Dacă lumina cade pe pământ, iar apa şi aerul dizolvă elementele chimice, atunci puterea face să răsară verdele. Fertilitatea, liniştea şi speranţa sunt valorile de exprimare ale verdelui, ale unirii şi pătrunderii ştiinţei şi credinţei.

Dacă se grizează un verde-luminos, se naşte uşor un sentiment de pasivitate şi lenevie. Verdele-gălbui, care este de fapt înclinarea către galben a verdelui, înseamnă natura tinerească de primăvară. O dimineaţă de primăvară, ori o dimineaţă de vară timpurie, n-ar fi de închipuit fără un verde-gălbui, fără vioiciune sau speranţă la o vară rodnică. Verdele-gălbui poate fi avansat la activitatea lui cea mai înaltă cu ajutorul oranjului **(Fig. nr. 204)**



Fig. nr. 204 - Verde-gălbui pe fond oranj.

Dacă verdele înclină către albastru, se intensifică mult componentul său spiritual, dezvoltându-se puterea sa cea mai minunată în albastrul-manganoxid. Acest albastru ca gheaţa este polul frigului, aşa cum oranjul este polul căldurii în lumea culorilor.

Verdele-albăstrui posedă o agresivitate puternică şi rece, în comparaţie cu verdele şi

albastrul, despre care nu putem afirma acest lucru.(**Fig. nr. 205** și **206**)



Fig. nr. 205 - Verde-gălbui pe fond verde.



Fig. nr. 206 - Verde-albăstrui pe fond albastru.

Varietatea de modulații a verdelui este foarte mare, prin schimbarea contrastării fiind posibile multe valori de exprimare diferențiate.

VIII. 05. ORANJUL ca amestec dintre galben și roșu, stă la focarul celei mai mari activități strălucitoare. El posedă o putere de luminozitate în sfera materialului asemănătoare soarelui, care ajunge la maximum de energie calorică și activă în oranj-roșcat.

Oranjul festiv devine ușor un lux mândru – exterior. Deschis cu alb își pierde repede caracterul său, iar grizat se transformă în brun-mat, uscat și fără expresivitate.(**Fig. nr. 207**)

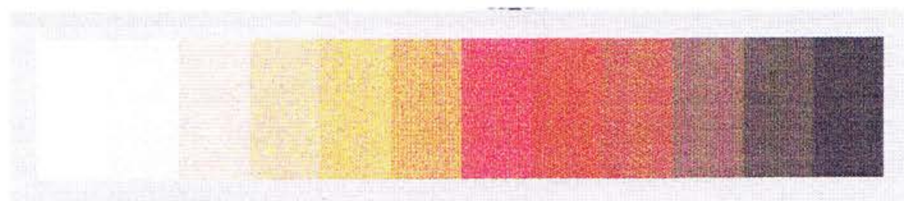


Fig. nr. 207 - Scara tonală a oranjului.

Dacă oranjul-grizat *(brunul)* se deschide cu alb, se formează tonuri bej, care radiază o atmosferă plăcută, caldă. (**Fig. nr. 208**)

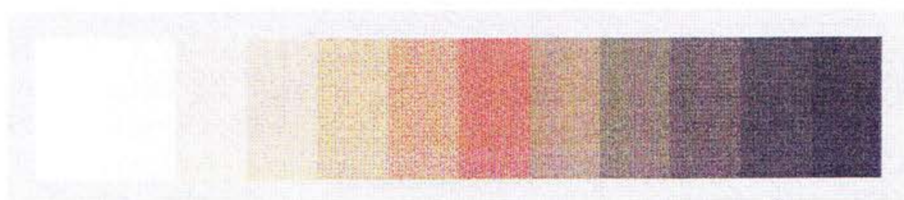


Fig. nr. 208 - Scara tonală a oranjului grizat.

VIII. 06. VIOLETUL Este foarte greu de a hotărâ un violet exact, care nu este nici prea roşcat, nici prea albăstrui. Mulţi oameni nu au capacitatea de a putea face diferenţa între diferitele nuanţe ale violetului..

Ca pol opus al galbenului – conştiinţa, violetul este culoarea neştiinţei, a tainei, ba ameninţător, ba fericit; conform cu contrastele, impresionează sau întristează.

Violetul în pete mari poate să apară ameninţător, mai ales când bate în roşu. **Johann Wolfgang Goethe** *(1749-1832, poet şi savant german)* spunea: ***«O astfel de lumină într-un peisaj sugerează spaima sfârşitului pământului.»***

Violetul este culoarea pietăţii şi a neştiinţei, iar tulburat sau înegrit, este culoarea superstiţiei posomorâte, a catastrofelor perfide. În momentul în care violetul se deschide cu alb, când lumina şi înţelegerea pătrund în pietatea întunecată, se dezvoltă nuanţe duioase, delicate. **(Fig. nr. 209)**



Fig. nr. 209 - Scara tonală a violetului.

Întunecare, moarte şi măreţie în violet, singurătate şi devotament în violetul-albăstrui, dragoste cerească şi domnie religioasă în violetul-roşcat, acestea sunt pe scurt unele dintre valorile de exprimare ale lumii violetului. Mulţi muguri sunt violet-deschis, pe când în interiorul lor sunt galbeni.

În general putem spune că cele mai deschise culori redau latura luminoasă a vieţii, pe când cele mai închise culori – culorile grizate, simbolizează forţele posomorâte sau negative.

Se pot face încă două experimente pentru a controla exactitatea celor spuse despre culoarea de exprimare: dacă două culori sunt complementare, atunci şi interpretările lor trebuie să fie complementare. Amestecându-se două culori între ele, interpretarea culorii rezultate trebuie să se ivească din interpretările celor două culori amestecate.

1. PERECHI DE CULORI COMPLEMENTARE

galben ↔ violet =
- cunoştinţă *(culoare luminoasă)*
- pietate *(culoare întunecată)*
- plină de sentiment

albastru ↔ oranj =
- credinţă smerită
- mândrie
- încredere în sine

roşu ↔ verde =
- putere materială
- consimţire

roşu + galben = oranj
- conştiinţă
- putere
- formează conştiinţa de sine

roşu + albastru = violet
- dragoste
- credinţă
- pietate afectuasă

galben + albastru = verde
- conştiinţă
- credinţă
- formează consimţirea

Cu cât ne gândim mai mult asupra valorilor psiho-expresive ale culorilor, cu atât mai tainice devin ele.

Pe de o parte efectele culorilor asupra noastră, iar pe de altă parte diversitatea noastră subiectivă faţă de trăirea culorilor sunt schimbate.

Fiecare culoare poate suferi schimbări în cinci direcţii:

1. Schimbările în caracterul culorii, adică verdele poate fi mai gălbui sau mai albăstrui, oranjul poate fi mai gălbui sau mai roşcat, violetul poate fi mai roşcat sau mai albăstrui;
2. Schimbarea de tonalităţi, adică roşul poate să apară roz, roşu sau roşu-închis, albastrul poate să apară azuriu, albastru sau albastru-închis, galbenul poate să apară galben-deschis, galben sau galben-închis;
3. Schimbările în gradul de maturitate, adică albastrul poate fi tulburat mai mult sau mai puţin prin amestecarea cu alb, negru gri sau cu culoarea sa complementară – oranj, etc;
4. Schimbările în raporturile cantitative sau mărimea suprafeţelor colorate. Nu este indiferent dacă o suprafaţă mare verde stă lângă una mică galbenă sau invers, o suprafaţă mare galbenă lângă una mică verde sau dacă aceste două suprafeţe au aceeaşi mărime;
5. Schimbările prin apariţia efectelor de contrast simultan.

Prezentările în acest capitol ating un punct critic în procesul de creaţie al artistului. Poate că artistul este puternic în sentimentele şi trăirea sa sufletească. Dacă, încă de la începutul lucrării sale, omite să aleagă grupa de bază corectă din tonalitatea lumii culorilor, atunci rezultatul muncii sale este dubios. De aceea este bine dacă simţirea inconştientă, gândirea intuitivă şi cunoştinţa pozitivă formează un total, pentru a putea alege ceea ce este adevărat şi just din multitudinea posibilităţilor.

Henri Matisse *(1869-1954, pictor francez)*, care dispunea dinainte culorile în tablourile sale, scria: ***«Cine are o concepţie de bază justă, îşi dă seama că la pictatul unui tablou nu se procedează mai puţin logic decât la construitul unei case. Cu partea omenească să nu te ocupi. Ori o ai , ori nu. Dacă o ai, opera se colorează totuşi.»***

Aici urmează unele exemple care arată că marii maeştri au utilizat valorile expresive ale culorilor:

- **TABLOUL al XXV-lea - *«SINAGOGA»*, de Conrad Witz** *(1405-1444/47, pictor german)*, **panou din Altarul «Heillspiegel»***("Oglinda mântuirii")*, **Kunstmuseum, Basel** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. **147-148**,

tablou care, în ceea ce priveşte culorile sunt foarte diferenţiate şi prezintă acea expresie pe care am repartizat-o fiecăreia dintre culori.

Conrad Witz *(1405-1444/47, pictor german)* este unul dintre acei pictori însemnaţi, care nu sunt subiectiv unilaterali în creaţiile lor coloristice, ci obiectiv reali. Unul dintre tablourile sale este ***«CAESAR ŞI CLEOPATRA»***. Caesar îl cheamă pe comandantul calomniat

Antipater pentru a-i cere socoteală, acesta susținându-și cu tărie nevinovăția sa. Paltonul său desfăcut este oranj-roșcat ca jarul înfierbântat, ca o febră intensă; pe când Caesar, în conștiința puterii sale poartă un veșmânt verde-albăstrui rece și închis. Răceala ca de gheață a veșmântului lui Caesar, este evidențiată și mai mult de oranjul-roșcat închis al tronului, deci o culoare complementară față de culoarea hainelor sale. Broderia de pe mantia verde-albăstruie este pictată cu galben și negru, galbenul părând foarte țipător, acordându-se cu argumentele lui Caesar.

Un alt tablou al lui **Conrad Witz** *(1405-1444/47, pictor german)* este ***«DAVID ŞI ABISAI»***. David în mantia purpurie a domnitorului, în fața unui fond verde primește de la Abisai, care îngenunchiază adorator în fața lui, un cadou. Abisai este pictat în gri-neutru, culoarea obținută prin amestecarea celor două culori complementare: purpuriu și verde. Tabloul este deosebit de liniștit, deoarece există un echilibru armonic între culori, ceea ce corespunde subiectului prezentat.

CAPITOLUL V

COMPOZIȚIA

A compune coloristic înseamnă a combina două sau mai multe culori în așa fel încât, ca ansamblu dau o expresie clară, plină de caracter. De importanță hotărâtoare este alegerea acestor culori, poziția uneia față de cealaltă, locurile și direcțiile lor în cadrul compoziției, figurile lor de referire sau formele simultane, cantitățile lor și relațiile de contrast.

Tema compoziției coloristice este atât de cuprinzătoare, încât vom prezenta aici doar câteva subiecte fundamentale.

Referitor la alegerea culorilor s-a discutat în CAPITOLUL IV: ȘTIINȚA CONSTRUCTIVĂ DESPRE CULORI, subcapitolul IV. ACORDURILE CULORILOR ȘI VARIAȚIILE ACORDURILOR, asupra posibilităților unor compoziții armonice. La explicarea calităților expresive ale culorilor s-a arătat ce condiții și relații concrete trebuiesc îndeplinite pentru a dobândi o anumită exprimare caracteristică.

Caracterul și efectul unei culori este determinat de poziția ei față de culorile alăturate. O culoare nu se vede niciodată izolată, ci mereu în relație cu împrejurarea ei. În **Fig. nr. 210** și **211** avem un galben și un verde, fiecare acompaniat de câte patru culori de aceeași luminozitate. Contrastul de clar-obscur este eliminat.

- **Fig. nr. 210** - prezintă violetul-albăstrui și violetul-roșcat care sunt aproape complementare cu galbenul și strălucesc cel mai puternic, pe când verdele-gălbui și oranjul-gălbui care sunt culorile învecinate, sunt foarte puțin active.

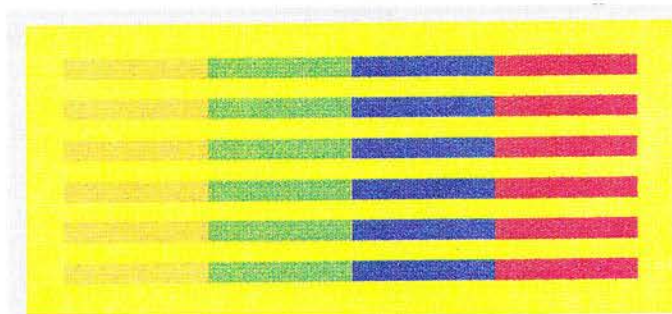


Fig. nr. 210 - Culorile aproape complementare: amplificarea strălucirii lor.

- **Fig. nr. 211, pag. 117** - prezintă roșul care este complementar cu verdele și care strălucește cel mai puternic, pe când verdele-albăstrui și verdele-gălbui – culorile învecinate verdelui, au un efect foarte slab.

Cu cât o culoare din cercul cromatic este mai îndepărtată de o altă culoare dată, cu atât mai mare este puterea sa de contrastare. Valoarea și importanța unei culori într-un tablou nu depind numai de culorile alăturate. Calitatea și mărimea petelor coloristice sunt și ele hotărâtoare pentru efectul lor.

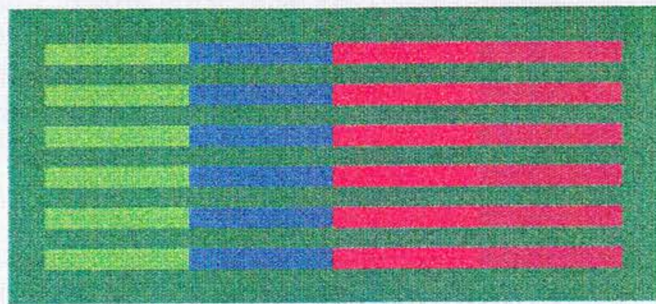


Fig. nr. 211 - Culorile complementare: amplificarea strălucirii lor.

Pentru o compoziție de tablou sunt de mare importanță locul și direcția culorilor. Un albastru așezat într-o compoziție sus, jos, la stânga sau la dreapta, pare de fiecare dată altfel. Jos, albastrul pare greu, iar sus ușor. Roșul-închis așezat în partea de sus a compoziției pare ca o greutate amenințătoare, iar în partea de jos pare liniștit, ca ceva de la sine înțeles. Galbenul așezat în partea de sus a compoziției pare ușor, plutitor, iar în partea de jos parcă este închis și se revoltă.

A crea un echilibru în împărăția culorilor, este una din sarcinile fundamentale ale compoziției. Așa cum punctul de sprijin al brațelor pârghiei la o balanță este necesar pentru obținerea echilibrului, așa este de mare importanță într-un tablou axa verticală de echilibru. În ambele părți ale axei apare greutatea petelor colorate. Dacă vrem să constatăm care este stânga și dreapta într-o compoziție coloristică, atunci trebuie să ne gândim la corpul nostru. Într-o compoziție, partea stângă este de obicei pasivă, pe când dreapta prezintă activitatea. Dreapta înseamnă înainte sus, iar stânga înapoi și în jos. Multe tablouri încep cu accente de la stânga jos și mișcarea lor în tablou duce către dreapta sus.

Cubiștii au folosit direcțiile diagonale și formele de triunghi într-un mod deosebit. Ei foloseau aceste direcții pentru întărirea efectelor de adâncime ca relief în tablourile lor.

Formele circulare par concentratoare și creează în același timp un sentiment de mișcare. Un exemplu edificator este: **TABLOUL al II-lea** - ***«ÎNCORONAREA FECIOAREI MARIA»*, de Enguerrand Charton** *(sau **Quarton**, activ pe la 1447-1461, pictor francez)*, **azilul din Villeneuve-les-Avignon.** - *contrastul culorilor în sine* - pag. **123-124**. Compoziția grupei de mijloc este circulară: capul Mariei formează mijlocul cercului mare și astfel acțiunea se concentrează asupra încununării. Un alt exemplu minunat pentru mișcarea circulară este și formarea norilor în jurul soarelui care se prăvale într-un crater de foc în timpul bătăliei, în tabloul ***«BĂTĂLIA DE LA ARBELA»* de Albrecht Altdorfer** *(1480?-1538, pictor german)*. Norii repetă și măresc agitația bătăliei și cu toate că suprafața tabloului este mică, pictorul a reușit să facă să încapă o lume de războinici, de escadroane în galop, de steaguri fâlfâind.

Două sau mai multe culori se pot mișca în direcții contrare sau egale. În exemplele ce urmează sunt prezentate numai direcțiile principale ale culorilor, ele nefiind analizate.

- **Fig. nr. 212** - prezintă trei culori care sunt așezate orizontal una lângă cealaltă.



Fig. nr. 212 - Mișcarea orizontală a trei culori.

Ca exemplu pentru o asemenea compoziție poate servi: **TABLOUL al XIII-lea** - ***«MUNTELE SAINT-VICTOIRE VĂZUT DE PE DEALUL LAUVES»*, de Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Kunsthaus, Zürich.** *contrastul clar-obscur și contrastul*

complementar - pag. **133-134**. Cele trei planuri : brun-violet, verde și albastru sunt plasate orizontal. Prin această accentuare, peisajul primește expresia unei mari întinderi.

Dacă învârtim **Fig. nr. 212** cu 90° se văd trei culori așezate vertical. În **TABLOUL al IX-lea - «*CHITARĂ PE CĂMIN*» - 1915, de Pablo Picasso** *(1881-1973, pictor francez de origine spaniolă) - contrastul clar-obscur* - pag. **130-131**, forma de bază albastră, suprafețele negre și albe sunt orientate vertical. În **TABLOUL al XXIII-lea - «*DEZBRĂCAREA LUI HRISTOS*», de El Greco** *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine grecă)*. **Pinacoteca din München.** - *contrastul simultan și succesiv* - pag. **145-146**, gfigurile principale în purpură, galben și gri-albăstrui accentuează tot verticala.

- **Fig. nr. 213** - prezintă roșul, albastrul și galbenul în linie orizontală și verdele în linie verticală. Prin acest contrast de direcție, dacă se poate spune așa, se formează puncte de intersecții care devin puncte de odihnă, liniște.



Fig. nr. 213 - Trei culori așezate orizontal, intersectate de o alta pe verticală.

TABLOUL al XXII-lea - «*SATANA ȘI LĂCUSTELE*», din «*APOCALIPSUL SFÂNTULUI SEVER*», Mănăstirea Saint-Sever, sec. al XI-lea, Biblioteca Națională, Paris. - *contrastul simultan și succesiv* - pag. **144-145**, prezintă așezate orizontal culorile: roșu, albastru și galben al fondului. Aceste suprafețe sunt tăiate de figurile verticale roșii, albastre și verzi.

În **TABLOUL al VIII-lea - «*DUMINICĂ DE VARĂ LA GRANDE JATTE*», de Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)*, **Institutul de Artă, Chicago.** - *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **129-130**, sunt accentuate orizontal tonul închis al umbrei de jos și întunericul vârfurilor copacilor de sus. Cu aceasta contrastează figurile verticale.

Și în **TABLOUL al XXV-lea - «*SINAGOGA*», de Conrad Witz** *(1405-1444/47, pictor german)*, **panou din Altarul «Heillspiegel»** *("Oglinda mântuirii")*, **Kunstmuseum, Basel** - *contrastul simultan și succesiv* - pag. **147-148**, găsim un efect de contrast al orizontalelor și verticalelor. Stegulețul și mânecile roșii sunt orientate orizontal, secțiunea verde-albăstruie a ușii deschise și rochia galbenă sunt accentuate vertical.

Tițian *(pe numele său adevărat **Tiziano Vecellio**, 1485?-1576, pictor italian)* a așezat în multe dintre tablourile sale clar-obscurul culorilor în direcție orizontală sau verticală. De aceea această împărțire de clar-obscur se mai numește și **Formula lui Tițian.**

În **TABLOUL al XXI-lea - «*CAFENEAUA SEARA*», de Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)*, **Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo** - *contrastul complementar* - pag. **143-144**, culorile galben și oranj sunt așezate față de albastru și negru în direcție orizontală, verticală și diagonală. Legătura este în așa fel creată, încât cere să unească tot ceea ce este egal, pentru a fi văzut împreună. Aceste egalități pot fi constituite din culori, mărimi, tonalități, texturi sau accente egale. În timpul privirii se formează o imagine care nu există, această figură de relație se numește formă simultană, deoarece iese la iveală prin relația egalităților date, fără a exista în realitate.

- **Fig. nr. 214, pag. 119** - prezintă două figuri simultane care pot forma între două mărimi de pete și culori diferențiate.

- **Fig. nr. 215, pag. 119** - urmează să prezinte că ochiul este gata să lege și să vadă lucruri egale împreună și ne arată că la un multicolorit se pot forma mai multe figuri simultan. Petele galbene formează o formă simultană triunghiulară, cele roșii un pătrat, iar cele albastre

un pentagon.

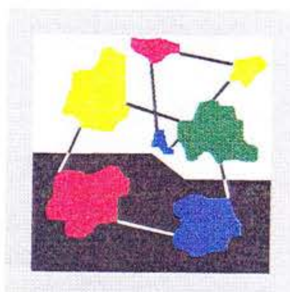


Fig. nr. 214 - Crearea de figuri simultane între două mărimi de pete.

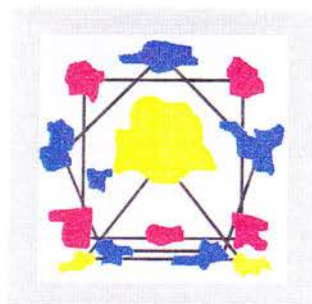


Fig. nr. 215 - Crearea formelor simultane la un multicolorit.

Efectul compoziției depinde de caracterul, direcțiile și distanțele formelor simultane. Toate formele simultane care apar, ar trebui să aibă o poziție caracteristică. Faptul că egalitățile creează forme simultane, înseamnă un principiu al ordinei și împărțirii sistematice. Așa cum societatea omenească se împarte în rude de sânge, de culoare sau poziție socială, tot așa se creează rude într-un tablou, o ordine și o pricepere clară. O compoziție exemplară în acest sens este **TABLOUL al XVI-lea** - ***«MERE ȘI PORTOCALE»*****, de Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris.** - *contrastul clar-obscur și contrastul cald-rece* - pag. **136-138.**

În **TABLOUL al XXVI-lea** - ***«PEȘTELE FERMECAT»*****, de Paul Klee** *(1879-1940, pictor elvețian activ și în Germania)*, **Muzeul de Artă, Philadelphia** - *contrastul de calitate și contrastul clar-obscur* - pag. **148-149**, găsim două figuri de relații clare. Figura mare, aproape pătrată, acordă tabloului constanța statică. Liniile ei laterale servesc drept axe în jurul cărora se grupează diferitele forme. Figura de relație îngustă, dreptunghiulară, la axa din mijlocul tabloului, concentrează grupele de pești. Fără aceste figuri care ordonează, tabloul ar fi fost un haos de figuri.

Ordinea într-un tablou se poate obține și prin sistematizarea culorilor deschise și închise, calde și reci, în niște pete vizibile clar. Aranjarea și împărțirea corectă a contrastelor de bază este o condiție esențială pentru o compoziție bună. De o mare importanță pentru sistematizarea unui tablou sunt paralelele. Prin acestea se pot lega complexe de toate felurile.

Dacă se folosesc culorile ca pete sau cantități, ele pot fi supralicitate prin așa zisa aruncare.

- Fig. nr. 216, pag. 120 - Roșul și verdele sunt date ca două cantități, roșul fiind aruncat către verde, iar verdele de către roșu, deci culorile acestea nu ocupă numai locul rezervat lor, ci se întind și în alte sectoare. Atenție ca formele de aruncare să nu rupă petele închise sau să nu distrugă compoziția de bază.

Un exemplu expresiv pentru aruncări este, după cum am mai spus, **TABLOUL al XIII-lea** - ***«MUNTELE SAINT-VICTOIRE VĂZUT DE PE DEALUL LAUVES»*****, de Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Kunsthaus, Zürich.** *contrastul clar-obscur și contrastul complementar* - pag. **133-134.**

De foarte mare importanță este să știm dacă figura colorată trebuie să pară statică sau liber plutitoare.

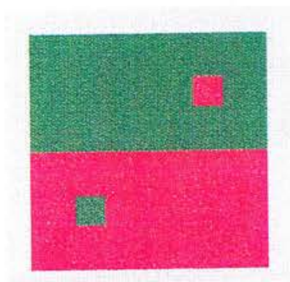


Fig. nr. 216 - Aruncarea culorilor în alte sectoare.

- **Fig. nr. 217** - prezintă o formă albastră liberă, fără nici o legătură.



Fig. nr. 217 - Formă colorată fără nici o legătură.

- **Fig. nr. 218** - prezintă aceeași formă din **Fig. nr. 217**, legată de marginea tabloului la dreapta și la stânga. Această formă putea să fie legată și sus și jos de marginea tabloului.

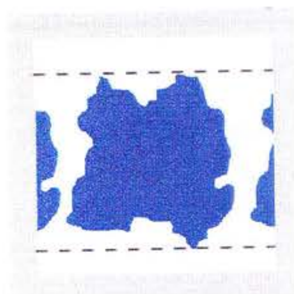


Fig. nr. 218 - Formă colorată legată de marginea tabloului.

La peisaje această legare este de mare valoare pentru stabilirea compoziției. Acest principiu de compoziție reiese clar din frescele lui **Giotto di Bondone** *(1266?-1337, pictor, mozaicar și arhitect italian)*.

Echilibrarea se poate obține și prin accentuarea unei verticale sau orizontale în interiorul unei forme libere. Această accentuare se leagă de marginile tabloului prin paralelismul lor și dau astfel naștere la un sentiment de tărie statică. Tablourile astfel compuse par niște lumi închise.

Dacă însă scopul pictorului constă în legarea formelor prezentate de lumea înconjurătoare și de infinitul formelorși al culorilor, atunci marginile tabloului nu trebuie să fie accentuate și tabloul să fie în așa fel compus, încât să nu necesite ramă.

Aici au fost prezentate multe posibilități de compoziție coloristică. La realizarea unei idei, intuiția nu trebuie să fie oprită prin reguli severe.

E P I L O G

Cu această carte am încercat să construiesc o *«căruță»* utilă, cu al cărei ajutor artistul culorii să poată străbate un drum drept, deschis. *«Căruța»* mea nu este o trăsură de călătorie pentru lumea comodă.

Cartea, care este o carte de învățătură, este construită din legile natural date ale culorii. Aceste legi luminează în curcubeu și sunt în totalitate în sfera culorilor constructiv mijlocitoare. În ea se întregesc culorile pure și amestecurile lor, lărgindu-se până la polul negrului și al albului. Negrul cu întunecimea lui adâncă este inevitabil necesar pentru a așeza strălucirea luminilor colorate, conform cu dimensiunea interioară. Puterea de iluminozitate iradiantă a albului este necesară pentru a da culorilor puterea lor materială. Între negru și alb pulsează lumea colorată a aparenței. Atât timp cât culorile lumii obiective sunt însușite, noi putem să percepem și să distingem legitățile lor. Realitatea interioară a acestora rămâne ascunsă înțelegerii noastre și poate fi cuprinsă numai intuitiv. De aceea trebuie să cunoaștem regulile și legile ca pe niște tablouri de orientare numai asupra drumului care duce la crearea unei opere artistice colorate.

Nici un artist nu a stabilit reguli asupra picturii mai multe ca **Leonardo Da Vinci** *(1452-1519, pictor și savant italian)* în al său *«TRATAT DESPRE PICTURĂ»*. El spunea: ***«Dacă vei voi să te conduci în creație după reguli, atunci nu vei putea înfăptui niciodată ceva și în operele tale vei pricinui numai încâlcituri.»*** De aceea **Leonardo** ușurează sarcina științei cititorilor săi și îi îmbărbătează să urmeze inițiativa lor personală. Hotărâtor în artă nu sunt mijloacele de expresie și de reprezentare, ci omul cu caracterul și existența lui de om. În primul rând vine formarea și construirea omului și după aceea imaginația lui.

Studiul preliminar al culorilor este un mijloc excelent pentru educația omului, deoarece acesta duce la împlinirea necesităților lui interioare. Înțelegerea acestor necesități înseamnă a trăi legea veșnică a oricărei deveniri naturale. A te subordona necesității înseamnă a te lipsi de orice încăpățânare și a fi în serviciul creației, înseamnă a fi om.

În cartea mea am analizat un număr mare de opere ale maeștrilor și am căutat să deslușesc sensul lor secret. Cu precădere eu am luat în considerație maeștrii vechi, pentru că probabil mulți cititori îi cunosc. Legile culorii pe care le demonstrez cu aceste opere, sunt în afara timpului, ele având astăzi aceeași valoare ca și înainte vreme. Cine vede în tablourile lui **Pierro della Francesca** *(1416-1492, pictor italian)*, **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)*, **Pieter Bruegel cel Bătrân** *(numit și **Bruegel al țăranilor**, 1525?-1569, pictor flamand)*, **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* și mulți alți maeștri, numai obiectivitatea și conținutul simbolist, acestuia îi scapă puterea lor artistică și frumusețea nu-i vorbește.

Sensul și scopul tuturor ostenelilor artistice este lucrarea liberă a existenței spirituale a formei, a culorii și desfacerea din prizonieratul obiectivității. Lumea în care trăim astăzi este alta decât cea a oamenilor din 1560 sau 1860. Lumea noastră este construită de inventatori, care făuresc mașini, dar nu sunt simboluri de idei, ci realizarea unei gândiri animate de un scop.

De asemenea, un tablou nu este astăzi un simbol, având in el însuși rațiunea lui de a fi în culorile și în formele sale. Pictorul întrebuințează pentru lucrările sale suprafețe de tablou și culori care curg cu puterea ünui râu din el însuși. El dă o formă sensibilă simțirii sale sub conducerea intuiției și a inspirației.

Pe măsură ce pictura poate să se dezvolte, tot așa expresia puterii culorilor poate să devină un element real, existent al construcției imaginii.

TABLOURI COMENTATE

CONTRASTUL CULORILOR ÎN SINE

- **TABLOUL I - *«APOCALIPSUL SFÂNTULUI SEVER»*, sec. al XI-lea, Mănăstirea Saint-Sever, Biblioteca Națională, Paris.**

Toate tablourile acestui manuscris din sec. al XI-lea care se găsesc la Biblioteca Națională din Paris, sunt pictate în contrastul culorilor în sine. Din această cauză, întreaga operă corespunde ființei Apocalisei, având un caracter abstract, supranatural.

În ilustrațiile prezentate aici sunt redate cele trei culori de bază: roșu, galben și albastru în cinci benzi orizontale, care atrag atenția. Verdele apare ca a patra culoare importantă în arhitectură și în cele două figuri.

Este foarte important cum sunt redate separat liniaturile ritmic: când cu negru, când cu roșu, în așa fel încât se produc accentuări mai deosebite între roșu și verde, roșu și albastru, roșu și galben.

Cu organizarea orizontală a galbenului, roșului și albastrului se caracterizează figurile verticale, a căror linii ritmice din haine și aripi dau o structură de contrast cu suprafețele netede de culoare ale planului din fund al fondului. De asemenea, acoperișurile și coloanele au o structură solzoasă. Planurile vizibil verzi ale celor două figuri, cu împestrițarea galbenă, leagă împreună figurile și accentuiază înrudirea lor spirituală. În tabloul care stă în față, galbenul domină într-un efect puternic. Aceasta înseamnă că mesajul care țâșnește de aici este foarte important, căci galbenul semnifică intelectul, știința, puritatea sau lumina și iluminarea spirituală.

Îngerul cu aripi albastre vine din azurul cerului și aduce mesajul. Haina sa roșie înseamnă că el este vioi ca focul, în timp ce acela care așteaptă mesajul lui Ioan este redat în albastru și verde. Fețele lor sunt albe și impresionează abstract cu negrul părului. Cele șapte turnuri simbolizează cele șapte biserici din cele șapte orașe la care Ioan a trimis mesajele. După cum întreaga proorocire a lui Ioan reprezintă în imagini simbolice întâmplarea viitoare, tot așa formele și culorile în imaginile ***«APOCALIPEI SFÂNTULUI SEVER»***, trebuiesc înțelese simbolic.

Cu culorile: galben, roșu, oranj și verde acest pictor nu a făcut numai o decorare estetică, ci a vestit un grandios adevăr.

CONTRASTUL CULORILOR ÎN SINE

- **TABLOUL al II-lea - *«ÎNCORONAREA FECIOAREI MARIA»*, de Enguerrand Charton** *(sau **Quarton**, activ pe la 1447-1461, pictor francez)*, **azilul din Villeneuve-les-Avignon.**

Tabloul este împărțit în două grupuri principale.

Printr-o pătură de nori albi care pătrunde tabloul în toată lărgimea sa, este despărțită lumea cerească de cea pământească, lumea de sus și cea de jos, cu aleșii în stânga și condamnații în partea dreaptă.

În mijlocul lumii de sus stă un Crucifix uriaș ce se înalță până la oceanul atmosferic, de un albastru stins. În lumea cerească toate formele sunt mici și constituie cu o importanță secundară față de grupul puternic din mijloc, al Dumnezeului-tatăl, al lui Hristos și al Mariei. Aceste figuri sunt accentuate prin forme mărite peste normal *(supramărite)*.

În afară de aceasta ele obțin un efect de mărire și prin contrastul de proporții cu Crucifixul. Comparat cu mărimile caselor din lumea pământească, Crucifixul impresionează, dar în raport cu lumea cerească, el apare foarte mic, fiind singura formă care unește cele două lumi. În această reprezentare este explicată semnificația universală și cea a misiunii lui Hristos.

Grupa principală din mijloc este despărțită de oceanul lumii printr-un arc de cerc alb format din nori, care capătă un contrast de formă cu straturile de nôroi așezate orizontal.

Cercul și arcul de cerc înseamnă mișcarea simbolic cerească infinită, ce contrastează cu pătratul, cu orizontala și verticala, care simplifică lumea pământească mărginită. Arcul de cerc ceresc răsună în această măreție în benzile albe care mărginesc în partea de jos mantiile lui Dumnezeu-tatăl și a Fiului. În stânga și în dreapta grupei principale sunt reprezentați sfinții în culori pestrițe și proporții de mărimi mijlocii. Cele trei mărimi diferite, marea grupă principală, lumea mică pământească și mărimea mijlocie a sfinților, arată de fapt organizarea ierarhică a lumii. În timp ce mărimea albă depărtează albastrul-luminos al mantiei Mariei de albastrul-stins al oceanului lumesc, caracterul prețios de brocart auriu al îmbrăcămintei acesteia impresionează viu, corpul ei apărând nereal, pentru că la dreapta și la stânga este acoperit de mantiile celor care o încoronează.

Deasupra Mariei plutește porumbelul alb al Spiritului Sfânt. De la Crucifix pleacă o axă verticală care conduce peste figura Mariei către porumbel și către crucea în strălucire sfântă de la marginea de sus a tabloului.

În dreapta și în stânga acestei axe tronează Dumnezeu-tatăl și Fiul. Construcția acestor

două figuri este aproape simetrică, grupul devenind asimetric numai prin marginea de brocart aurie, care conduce în jos peste mantia roşie a lui Hristos. Ea se întinde paralel cu îmbrăcămintea de brocart a Mariei şi face aluzie la minunea maternă dintre mamă şi copil.

Această grupă mijlocie este înconjurată de o mulţime de sfinţi cereşti, care sunt pictaţi în oranj-roşcat, luminaţi de o rază aurie. Aceasta se întinde la stânga, la dreapta şi dedesubt până la Oceanul Albastru, influenţând grupul din mijloc ce pare palid, necorporal, ca plutind în lumină. Un sens asemănător acestor feţe aurii o au îngerii albaştri din stânga şi dreapta tabloului. Ei fac să vibreze culoarea albastră a mantiei Mariei şi întăresc prin aceasta aspectul de planare al grupei din mijloc.

Enguerrand Charton *(sau **Quarton**, activ pe la 1447-1461, pictor francez)* a întrebuinţat pentru construcţia acestui tablou semnificativ: roşu, galben, albastru, oranj, verde, gri şi alb. Sus, el începe cu galben – materializarea lumii cereşti; acest galben se condensează către oranj-închis – puterea sfinţilor cereşti; din această lume de dincolo se ridică roşul pur al mantiei Dumnezeului-tatăl şi a Fiului, care coboară din lumina cerească roşie între cele două lumi de jos, ca s-o încoroneze pe Maria. Hainele ei sunt albe, ceea ce simbolizează puritatea, brocartul auriu semnifică nobleţea, curăţenia trupească, iar albastrul hainei este expresia pasivităţii acesteia şi dezvoltă momentul ei credincios. Grupele sfinţilor din dreapta şi din stânga tabloului redau viaţa luminoasă, pură, multicoloră. Doar două clădiri din stânga şi din dreapta sunt luminate în roşu-deschis, ceea ce înseamnă că doar aici oamenii se pot uni cu lumea lui Dumnezeu.

CONTRASTUL CULORILOR ÎN SINE

- **TABLOUL al III-lea - Miniatură din *«CELE MAI FERICITE CLIPE ALE DUCELUI DE BERRY: Plimbarea călare la sărbătoarea din luna mai»*, de Pol Malouel** *(zis şi **Pol de Linbourg**, activ pe la 1402-1416, pictor francez)*, **palatul din Sainte-Chapelle, Muzeul Condé, Chantilly.**

Ducele Jean de Berry, în vârstă de 70 de ani a dat celui mai bun miniaturist al timpului său, **Pol Malouel** *(zis şi **Pol de Linbourg**, activ pe la 1402-1416, pictor francez)* sarcina să facă o carte de rugăciuni cu miniaturi. Ducele, era pentru aceasta implicat personal să se folosească pentru carte cel mai alb pergament, cel mai pur aur şi cel mai scump albastru *(LAPIS-LAZULI sau LAZURIT: mineral albastru [silicat de aluminiu, sodă şi calciu], cunoscut din antichitate, din care printr-un procedeu complicat se obţine un colorant ultramarin magnific, dar foarte scump. Pigmentul se mai numeşte CENUŞĂ DE ULTRAMARIN)* pentru pictură, fiind stăpânit de ideea că din cel mai bun material, tot ce poate fi gândit se realizează cel mai

bine. Ca frate al lui **Filip cel Îndrăzneț**, ducele adună la curtea lui eleganța burgundă, posesiunea unor giuvaeruri de preț, mobilier aurit, stofe scumpe și tapiserii ce reprezentau luxul timpului.

Miniaturile cărții arată posesiunile, palatele și moșiile ducelui; povestesc despre viața și munca țăranilor, averile lor și ne face să trăim sărbătorile și obiceiurile acestora.

Încă înainte de a fi terminat cartea, ducele muri, complet sărăcit din cauza străduinței lui de a-și îndeplini dorința într-o formă cu totul deosebită, care îl împinse până la secătuirea avuțiilor materiale.

Pentru noi miniaturile pictate de **Pol Malouel** *(zis și* ***Pol de Linbourg****, activ pe la 1402-1416, pictor francez)* aparțin fără îndoială celor mai frumoase și mai reușite lucrări de gen în privința tehnicii și a calității lor artistice.

Reproducerea arată o foaie de calendar a lunii mai, unde vedem o societate veselă, îmbrăcată în straie de sărbătoare, lume nobilă împodobită cu ramuri verzi care călărește la Serbarea de 1 Mai. La această serbare era obiceiul ca tinerilor pudici aparținând familiilor înstărite să li se dăruiască haine verzi. Verdele deschis era expresia primăverii tinere, iar ca pigment, era culoarea de o raritate scumpă. În afară de verdele deschis, albastrul ultramarin al mantiilor cavalerilor este de o frumusețe surprinzătoare. În mijlocul grupei albastre călărește un nobil într-o îmbrăcăminte extravagantă, la care partea dreaptă este alb cu negru, iar partea stângă este roșie.

Luxul se desfășoară după modelul italian, cele mai costisitoare broderii în aur, mătăsuri și catifele îmbogățite cu perle, pietre prețioase și blănuri, dau pompa lor serbărilor pline de măreție, neevitându-se să se reprezinte luxul într-o carte de rugăciuni.

În lucrarea noastră împestrițarea colorată este unificată într-o rece și distinsă rezonanță generală, compoziția în roșu, galben, albastru, verde, gri, alb și negru este un contrast de culoare în sine pur. Acest mare acord dă întregii scene o expresie puternică de bucurie și voință de viață.

CONTRASTUL CULORILOR ÎN SINE și CONTRASTUL DE CANTITATE

- **TABLOUL al IV-lea -** ***«COMPOZIȚIE-1928»*****, de Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez)*, **colecție particulară.**

Poziția temelor lui **Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez)* este cu un singur înțeles.

Pentru compozițiile sale în tablouri, el a ales două elemente ca mijloc de construcție: contrastul culorilor în sine. Din cele trei caractere ale formelor: pătratul, triunghiul și cercul, el a ales pătratul, ceea ce înseamnă forma determinată prin direcții verticale și orizontale. El împarte suprafața tabloului cu linii drepte, mărimile proporțiilor formelor suprafețelor astfel obținute căpătând o viață individuală independentă. Formele mici pot câștiga prin așezarea lor în suprafața tabloului o mare importanță, în timp ce formele mari scad, apărând potolite. Pentru o asemenea compoziție trebuie o mână de artist foarte sensibilă, pentru ca toate suprafețele mărimilor unui tablou să fie organizate într-un tot egal de puternic pe toată aria lucrării.

Mai târziu **Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez)* s-a mărginit în tablourile sale la culorile fundamentale: roșu, galben și albastru, plus alb și negru.

Fiecare din aceste culori are un caracter izolat cu un singur sens și o putere deosebită. Este foarte important în ce spațiu merge o culoare în tablou și dacă trebuie așezată orizontal sau vertical.

Astfel în lucrarea ***«COMPOZIȚIE – 1928»***, **Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez)* creează un echilibru stabil, cu o suprafață mică albastră și una mare albă, putând cu ajutorul alteia liniare înguste aflată în josul tabloului, să ducă întregul către un efect ridicat. El a obținut prin împărțirea tabloului cu ajutorul liniilor late negre o stabilitate mare și o evidență de un sens unic. Prin trasarea cu negru a izolat fiecare culoare, făcând-o să apară concret.

Formele și culorile sunt întrebuințate fără nici o intenție psihic-expresivă sau spiritual-simbolică. Simțul său pentru o construcție curată îl conduse către un realism elementar, geometric, optic al formei și al culorii, cu un singur sens de gol *(simplu)*.

Însuși **Piet Mondrian** *(1872-1944, pictor olandez)* a spus: ***«Viața oamenilor cultivați de astăzi se întoarce înapoi la lucrurile naturale, pentru a se îndrepta încet, încet către o viață abstractă.»***

Deoarece lucrurile naturale exterioare devin din ce în ce mai automate, interesul de viață al lor se întoarce, după cum vedem pentru lucrurile interioare.

Viața omului modern adevărat este decisă când de sentimentul materialității pure, când de sentimentul pur. Se instalează mai bine zis într-o viață autonomă a spiritului omenesc, care devine autocunoașterea lui proprie.

CONTRASTUL DE CLAR-OBSCUR

- **TABLOUL al V-lea -** ***«LĂMÂI PORTOCALE ȘI TRANDAFIR»***, **de Francisco de Zurbarán,** *(1598-1664, pictor spaniol)*, **colecția Contini-Bonacossi – Florența.**

Pentru toate compozițiile care au fost construite pe contrastul clar-obscur, este

caracteristic numărul mic al culorilor întrebuințate. Un caracter particular mai larg îl are organizarea tabloului în planuri.

Pentru ca închis-deschisul să posede o putere plastică accentuată și prin aceasta suprafețele să se schimbe în impresiuni spațiale plastice, pictorul trebuie cu cea mai mare băgare de seamă să-și realizeze toate preparativele pentru ca să se producă asemenea impresiuni. Unul din mijloace este cuprinderea dintr-o dată a planurilor tabloului *(cuprinderea unitară).*

Tabloul ***«LĂMÂI PORTOCALE ȘI TRANDAFIR»***, **de Francisco de Zurbarán,** *(1598-1664, pictor spaniol)* este construit pe două valori tonale principale: tonurile deschise ale lămâilor și portocalelor, cu partea luminată a coșului, a farfuriei metalice, a paharului și a razei, ce se leagă de tonul închis al mesei și al fondului. Florile de portocal și locurile iluminate ale frunzelor verzi leagă tonurile luminoase de planul închis al tabloului.

Se naște astfel un efect total de liniște și spațialitate, pentru că diferențierea valorică a grupelor luminoase și întunecoase este foarte mică.

Francisco de Zurbarán, *(1598-1664, pictor spaniol)* a acordat cea mai mare grijă construcției închis-deschisului în tablourile sale figurative. Ele au o înfățișare curată, pură și nobilă, fiind de o măreție artistică deosebită.

CONTRASTUL DE CLAR-OBSCUR și CONTRASTUL CALD-RECE

- TABLOUL al VI-lea - - ***«LONDRA: PARLAMENTUL, SOARELE APĂRÂND PRINTR-O SPĂRTURĂ ÎN CEAȚĂ»***, **1904, de Claude Monet** *(1840-1926, pictor francez)*, **Luvru, Paris.**

Când **Claude Monet** *(1840-1926, pictor francez)* se dedică în întregime peisajului, el nu mai pictă tablourile sale în atelier, ci afară în natură. El datorează studiul său intens anotimpurilor, timpului zilei, schimbărilor timpului în raport de lumina crescândă, cu melodiile și acordurile din peisaj.

El a vrut să picteze în tablourile sale vibrația luminii în aer peste câmpurile fierbinți, cu pătrunderile de lumină în nori și în ceața jilavă, reflexele schimbătoare în apa ondulatoare care curge și alternarea verdelui însorit sau umbrit în mișcarea frunzelor copacilor. Observase culoarea locală a obiectelor care se desface prin tonurile de lumină și umbră și prin toate modurile de iradiații colorate reflectate în pete care variază mai mult în tonuri de culoare caldă și rece, decât în tonuri de culoare închisă și deschisă. În peisajele sale el respinge contrastul închis-deschis întrebuințat până acum în pictură, înlocuindu-l cu contrastul cald-rece.

Impresioniştii au văzut contraste peste tot în albastrul-transparent rece al cerului, al atmosferei, contraste la fel ca nişte culori de umbră cu tonurile calde ale luminii soarelui.

Farmecul în tablourile lui **Claude Monet** *(1840-1926, pictor francez)*, **Camille Pissarro** *(1830-1903, pictor francez)*, **Pierre Auguste Renoir** *(1841-1919, pictor francez)*, vine din jocul plin de artă al modulaţiilor, care produce culori reci şi calde.

În tabloul ***«LONDRA: PARLAMENTUL, SOARELE APĂRÂND PRINTR-O SPĂRTURĂ ÎN CEAŢĂ»*, 1904, Claude Monet** *(1840-1926, pictor francez)*, a întrebuinţat cntrastul cald-rece: oranj ↔ violet-albăstrui.

Cromatismele şi modulaţiile de oranj contrastate cu violet-albăstrui, verde-albăstrui, verde-gălbui sunt destinate unor vibraţii suprapământeşti iluminate. Ultima lumină a soarelui care apune, provoacă în ceaţa umedă şi rece, o lumină difuză, plină de reflexe, care desface în toate diferenţele de deschis şi închis. Tonurile violet-albăstrui domină şi duc la expresivitate aspectul de seară.

CONTRASTUL DE CLAR-OBSCUR

- **TABLOUL al VII-lea** - *«PIANUL»* **de Henri Matisse** *(1869-1954, pictor francez)*, **Muzeul de Artă Modernă, New York.**

Henri Matisse *(1869-1954, pictor francez)* aparţine grupului de pictori parizieni al fovilor. Aceşti pictori împinseră mai departe străduinţele lui **Paul Gauguin** *(1848-1903, pictor francez)*, în care ei cuprinseseră culorile în spaţii mari colorate.

Henri Matisse *(1869-1954, pictor francez)* a construit tablourile sale din diferitele contraste de culoare. Când a aşezat negrul sau albul lângă culorile pure, atunci ele au devenit elemente coloristice. Pictorul a ajuns printr-un studiu intens şi îndelungat din ce în ce mai mult la negarea tonurilor locale şi a tonurilor de modelare a luminii şi a umbrei. Tablourile sale au devenit din ce în ce mai plate şi mai abstracte. ***«Plus c'est plat, plus c'est l'art»*** *("Acesta este mai plat, acesta este mai artistic")* era deviza sa.

Henri Matisse *(1869-1954, pictor francez)* a pictat acest tablou în 1915. El este foarte liniştit ca rezonanţă generală şi toate culorile sunt de o luminozitate egală, excepţie făcând dunga neagră relativ mică, de pe pian şi a figurii luminoase din planul din fund.

În tonul principal gri-verzui stins stă marea dungă verde-luminoasă din stânga, albastrul

la fel de luminos şi banda aproape complementară de oranj-roşcat deschis. Verdele-luminos pe griul-verzui stins, la fel de luminos, este un contrast de calitate pur. Pe pian stă un capac de un roz complementar verdelui şi pe acesta stă un sfeşnic verde-gălbui, care are o funcţie puternică în tablou, formând o lumină mică în punctul din mijloc al tensiunii între verde, roz şi negru. El este coloristic ridicarea verdelui către verde-gălbui. Structura de arabescuri a portativului de note îşi găseşte un ecou în grilajul ritmic al ferestrei. Figura luminoasă de pe scaunul înalt este fără îndoială oglindirea unei feţe care ascultă, pe care tânărul care cântă la pian o fixează în timpul cântecului său liric, sau îi stă în faţă, vizionar. El cântă un cântec de dragoste domol, plin de acorduri de melancolie şi dor.

CONTRASTUL CLAR-OBSCUR şi CONTRASTUL COMPLEMENTAR

- **TABLOUL al VIII-lea** - ***«DUMINICĂ DE VARĂ LA GRANDE JATTE»*****, de Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez),* **Institutul de Artă, Chicago.**

Georges Seurat *(1859-1891, pictor francez)* a căutat să facă din aparenţa schimbătoare a motivelor impresioniste şi din pictura impresionistă, ceva puternic construit şi asigurat.

Suprafeţele de culoare ale lui **Claude Monet** *(1840-1926, pictor francez)*, care impresionau fără mici o regulă, **Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)* a vrut să le cuprindă în grupe de culori care rămân pe locul lor, ordonate după legile fizicii, puterea de iluminare a culorilor trebuind să se mărească prin aceasta, el sfărâmând tonurile de amestec în componentele ei de bază, fiind aşezate pe pânză într-un mod punctat, una lângă alta.

În primul rând, în ochiul privitorului se realizează întipărirea unitară *(efectul unitar)* al tonului de amestec, legea complementarelor jucând un rol important, deoarece impresia *(efectul)* tabloului trebuie să fie un gri-armonic.

Astfel **Georges Seurat** *(1859-1891, pictor francez)* a prezentat un foarte mare interes pentru problema deschis-închisului. El a construit impresia tablourilor sale din planuri şi feţe închis-deschise şi de asemenea forma a căutat-o din nou şi construcţia tablourilor a fost ordonată arhitectonic.

Tabloul nostru redă un studiu făcut pentru tabloul *«DUMINICĂ DE VARĂ LA GRANDE JATTE»*, planul din faţă fiind o suprafaţă întinsă orizontal, în care culori luminoase, planuri deschise şi închise adâncesc şi înalţă tonul verde din mijloc.

În partea de mijloc a fondului, pictorul a mărit puterea verdelui-luminos prin roşul complementar şi prin albastrul luminos şi rece al râului.

Partea din fund a fondului tabloului este pictată cu copaci având frunzişul întunecat, care

închid tabloul în partea de sus ca un val drept. Grupa de figuri închise din dreapta împarte partea din mijloc a fondului şi leagă prin ordinea lor verticală planul din faţă de planul din fund. Deja aici se văd descompuse suprafeţele de culoare unice în modulări vibrânde de tonuri de culoare contrastante.

Ca pastă de culoare tipică, se poate studia grupa din stânga a planului din faţă, îmbraăcămintea celor care stau jos în dreapta şi verdele închis-deschis. Toate aceste pete de culoare nu sunt pictate în culori de amestec omogene, ci fiecare pată constă din multe tonuri de culoare diferite, care mai întâi se găsesc împreună ca suprafeţe omogene *(unitare)* în ochiul privitorului. Tabloul rezultat este realizat în puncte colorate de culori complementere şi impresionează foarte liniştit, în ciuda culorilor particulare tari.

CONTRASTUL CLAR-OBSCUR

- **TABLOUL al IX-lea - «*CHITARĂ PE CĂMIN*» - 1915, de Pablo Picasso** *(1881-1973, pictor francez de origine spaniolă).*

La începutul sec. al XX-lea începu să se formeze în filosofie şi ştiinţă un nou aspect al lumii. Pictorii tineri presimţeau în subconştientul lor că şi în pictură trebuie să apară concepţii noi. **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* murise în 1906 şi lăsase o imensitate de probleme de pictură ca moştenire. **Pablo Picasso** *(1881-1973, pictor francez de origine spaniolă)*, **Georges Braque** *(1882-1963, pictor francez)* şi **Juan Gris** *(pe numele său adevărat **José Victoriano Gonzales**, 1887-1973, pictor spaniol)*, cei trei întemeietori ai cubismului, aleseseră din această mulţime de probleme câteva. Această parte cuprindea problema formelor geometrice în înţelegerea lor din punct de verede static, constructiv.

Cubiştii reduseseră multitudinea formelor la elementele pătratului, triunghiului şi cercului. Ei au redus bogăţia de culori a lui **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* care cuprindea înainte de toate întregul cerc al culorilor, la alb, gri, nergu, ocru, brun şi albastru, contrastul închis-deschis fiind preţuit în toate posibilităţile diversităţii tonale.

Suprafeţele tabloului se schimbară în tablouri-firme cu aspect de relief şi reprezentările se mărgineau la obiecte foarte simple. Instrumentele muzicale a căror formă grăitoare, frumos împlinită, aluzivă la scopul artei respective, îl predispuneau spiritual pe maestru, deveniră obiecte de reprezentare.

Texturi pictate, structuri de mase de lemn imitate şi forme alunecoase fuseseră

întrebuinţate ca şi contraste pentru forme lineare şi suprafeţe tonale netede. Se montară înfăţişate direct texturi originale, ca: furnirul de lemn, sticla, metalul, textilele, semnele de tapet şi literele de carte izolate, semnificative la elementele de formă pictate geometric. Formele obiectelor fuseseră desfăcute din întregul lor natural-organic şi compuse împreună cu forme geometrice abstracte.

O asemenea operă a lui **Pablo Picasso** *(1881-1973, pictor francez de origine spaniolă)* din anul 1915 o avem în faţa noastră. Obiectivitatea căminului şi chitarei este numai aluzivă, impresia abstractă a tabloului rezemându-se de albul luminos şi de negrul adânc. Ordinea unitară a diferitelor luminozităţi ne duce către impresia generală de incorporalitate în două planuri deschis-închise, real existente. Din tonul închis general al tabloului, luminează spaţii deschise în contrast deschis-închis puternic. Brunul-roşcat închis al fondului este adâncit prin spaţii negre, caracterul său de brun fiind exaltat printr-un albastru la fel de închis. Pata mică strălucitoare oranj-roşcat face să învie brunul-roşcat stins. Amândouă suprafeţele deschise obţin prin forma structurată un ton de trecere. Adumbrirea nuanţată a suprafeţei punctate cu negru şi alb face trecerea de la deschisuri la închisuri. Mica pată albă din stânga şi punctul alb de pe forma oranj-roşcată formează un contrast de cantitate cu suprafeţele mari deschise. Tensiunea între formele abstracte şi cele obiective dau tabloului o expresie ciudată.

CONTRASTUL CLAR-OBSCUR şi CONTRASTUL DE CANTITATE

- **TABLOUL al X-lea şi al XI-lea -** *«OMUL CU CASCA DE AUR»*, **Berlin-Dahlem, Gemaeldegalerie** şi *«RIDICAREA CRUCII»*, **Pinacoteca din München, de Rembrandt Harmensz Van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)*

Rembrandt Harmensz Van Rijn *(1606-1669, pictor olandez)* întrebuința pentru construcția tablourilor sale închis-deschisul cu toate posibilitățile sale: diversitățile tonale și forțele plastice.

În acest tablou, casca de aur este pictată în tonuri deschise, calde, oranj-gălbui; cizelurile sunt modelate expresiv prin umbrele lor în griuri închise; partea iluminată a căștii impresionând ca o structură formată tăios și tare. Penajul coifului este pictat ușor într-un roșu-stins și luminos, tonul său pe jumătate închis prinzând fondul de umbră al coifului de fundalul tabloului.

Fața omului este ca ton general egal de închisă ca și tonul mijlociu al coifului și numai strălucirea ei capătă o valoare tonală mai luminoasă. Fața sa este o minunată țesătură de tonuri colorate deschise și închise, calde și reci, stinse și luminoase, care vibrează în semiânchisul umbrelor. Ea apare vibrată în straturi în adâncime, fiind viața care pulsează. Umărul corpului care se pierde în fondul închis, este evidențiat prin ritmuri puternic curgătoare, largi, lineare de închis-deschis. Puternică și importantă este pentru impresia de adâncime a capului, mica strălucire de pe umăr.

Când privitorul închide puțin ochii, atunci el recunoaște în toată claritatea ei structura adâncă plină de semnificație. în acest tablou contrastul închis-deschis a devenit un mijloc foarte grăitor de expresie.

De asemenea, tabloul lui **Rembrandt Harmensz Van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez) «RIDICAREA CRUCII»*, obține expresia sa zguduitoare prin efectul închis-deschisului, cadavrul lui Hristos atârnând ca într-o irizație de lumină deschisă în noaptea adânc întunecată. El se ridică dintr-un giulgiu albăstrui, capetele galbene ale celor ce ajută fiind singurele tonuri calde de culoare. Unirea tonului de lumină cu planul închis ca tonalitate din fund se realizează prin griul-albăstrui stins din dreapta, lângă forma luminoasă. Cu marea formă de lumină contrastează la dreapta o mică pată, fața omului care stă jos. Prin aceasta, scena capătă marea ei ordonare.

În tonul închis al peisajului, figurile care stau în jur sunt pictate cu o intenție plină de semnificație.

CONTRASTUL CLAR-OBSCUR și CONTRASTUL COMPLEMENTAR

- **TABLOUL al XII-lea -** ***«PRIMIREA REGINEI DIN SABA DE CĂTRE REGELE SOLOMON»*, de Pierro Della Francesca** *(1416-1492, pictor italian)*, **Biserica San Francesco, Arezzo.**

Regele Solomon poseda bogăţie, putere şi înţelepciune. Curiozitatea şi adoraţia au determinat-o pe Regina din Saba să-i facă o vizită. El a primit-o într-o mantie amplă de brocart, bogat împodobită, care impresionează superficial, ireal, lăsând să se vadă o porţiune largă a hainei albastre de dedesubt.

Acest albastru respingător, rece şi neonorabil pictat într-o formă cu linii drepte şi tari, lovesc ochii reginei care se apropie, îmbrăcată cu o mantie delicat colorată în violet, ale cărei cute par încâlcite din cauza mişcării. Venerata regină se înclină către Solomon, care îi întinde mâna reţinut şi nepăsător.

Puterea mai mare a regelui şi umilinţa reginei, se unesc în educaţia şi caracterul lor distins prin luminozităţile reduse ale hainelor lor nobile. Însoţitorii lui Solomon privesc puţin cam nerăbdători şi reţinuţi salutul. De asemenea, însoţitoarele reginei privesc oarecum într-un fel neobişnuit. Grupa de oameni din stânga tabloului este pictată în două grupe de culori complementare.

Oranjul-brun, albastrul, roşul-purpuriu, verdele, griul-gălbui stinse ale mantiei lui Solomon, stau în contrast complementar cu mantia violet a reginei. Griul-gălbui al lui Solomon face aluzie la neîncrederea expresivă şi la mimica feţei sale. Această înfăţişare a sa rece şi rezervată, nu poate fi făcută desluşit vizibilă, decât prin benzile verticale albastre ale hainei sale. Violetul reginei este expresia îndrăgostirii ei spirituale. Către grupa din mijloc a regelui şi a reginei, stau în dreapta şi în stânga femeile şi bărbaţii. Hainei verzi a unei doamne din dreapta, îi cerespunde mantaua roşie a unui însoţitor din stânga.

Marea rezonanţă a grupului de figuri este concentrată prin roşul-brun al fundalului.

Toate tablourile lui **Pierro Della Francesca** *(1416-1492, pictor italian)* au o expresie clară, liniştită. Cauza acestei expresii nu trebuie căutată numai în folosirea culorilor, căci de asemenea, mult întrebuinţata ştiinţă a formelor întipăreşte caracterul static, monumental.

CONTRASTUL CLAR-OBSCUR şi CONTRASTUL COMPLEMENTAR

- **TABLOUL al XIII-lea** - ***«MUNTELE SAINT-VICTOIRE VĂZUT DE PE DEALUL LAUVES»*,** **de Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Kunsthaus, Zürich.**

Paul Cézanne *(1839-1906, pictor francez)* a spus că vrea să facă din impresionism ceva solid, lucrările sale trebuind să fie astfel compuse logic, precum tablourile picturii clasice. Prin construcţia logică, el înţelegea ordinea tabloului în planuri organizate desluşit, geometrizarea şi ritmitizarea formelor naturii şi o întrebuinţare a culorii, care este dezvoltată din raporturile şi cromatismele cercului culorilor. Astfel, privitorul poate citi clar ordinea acestui peisaj în trei

planuri orizontale, mai grea fiind recunoaşterea geometrizării şi ritmitizării formelor naturale ale peisajului.

Dacă punem o hârtie transparentă peste tablou, toate liniile şi petele apar clar accentuate, fără a căuta formele obiectelor, în schimb putem găsi cu mirare pe pânza obţinută astfel, ritmuri şi forme care descoperă întregul acord al compoziţiei sezoniere. Coloritul superficial al albastrului tabloului face să se poată analiza următoarele: cele trei culori întrebuinţate ca principale sunt ordonate în trei planuri despărţite; în planul din faţă este un violet-albăstrui tulbure, în planul din mijloc este verde-gălbui şi oranj, iar în planul din fund este albastrul; violetul-roşcat ↔ verdele-gălbui şi oranjul ↔ albastrul sunt două perechi de culori complementare care sunt amestecate în modulaţiuni complicate.

Cuvântul modulaţie a fost fixat de **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* însuşi pentru opera lui. În planul din faţă este modulat brun-violetul în multe tonuri către brun-roşcat şi violet-albăstrui, aceste culori fiind variat stinse sau luminoase, tonurile albastre stinse întregind rezonanţa, acordul închis-deschis. În planul din mijloc unde domină galbenul şi oranjul, verdele-gălbui este modulat catre galben şi albastru, iar oranjul către galben şi oranj-roşcat. Astfel se nasc şiruri cromatice de oranj-roşcat peste galben, către verde-albăstrui. Uneori sunt aşezate nemijlocit accente albastre-deschis lângă oranjul complementar, cum se vede la petele oranj-gălbui din dreapta tabloului. Petele mici de un albastru-cald duc la un acord de culoare ritmic în planul din mijloc în mod real şi în altă parte luminată a oranjului. Cerul şi muntele din ultimul plan sunt accentuate cu albastru, care este modulat către verde-luminos şi violet-luminos. În forma violet-luminoasă a muntelui se reflectă tonuri oranj-brune calde. În zona cerului se dezvoltă pete albastre-deschis luminoase cu verde-albăstrui şi verde-stins.

O nobilă bogăţie de modulaţiuni în tonuri de culoare, acoperă această pânză şi o schimbă într-un organism supranatural. Mijlocul de a picta prin tuşe aruncate, care în desfăşurarea lui face compoziţia tot mai clară, este întrebuinţat cu multă măiestrie. Albastrul este aruncat în planul oranj-verdelui şi al violetului, violetul ca ton iluminat deschis este aruncat în planul albastrului, iar ca ton întunecat în planul verdelui.

Prin această împrăştiere se naşte o ţesătură de pete colorată, care creşte şi dă întregului tablou o expresie de întegritate, unitate şi de mare adâncime.

CONTRASTUL CLAR-OBSCUR şi CONTRASTUL DE CANTITATE

- **TABLOUL al XIV-lea -** ***«PRĂBUŞIREA LUI ICAR»*****, de Pieter Bruegel cel Bătrân** *(numit şi* ***Bruegel al ţăranilor****, 1525?-1569, pictor flamand)*, **Muzeul Regal de Arte Frumoase, Bruxelles.**

Pieter Bruegel cel Bătrân *(numit şi* ***Bruegel al ţăranilor****, 1525?-1569, pictor flamand)* în operele sale ajunge la o expresie cu totul alta decât în pictura din aceeaşi epocă a Italiei. Renaşterii italiene iubitoare de fast, sensului ei idealist, pictorul îi opune reprezentări realiste de activităţi ţărăneşti şi tablouri ilustrative ale obiceiurilor populare flamande. El nu a pictat figuri

idealizate individual, ci mase populare de țărani sau grupe mai mari ori mai mici de oameni, în locul Madonelor a preferat tipuri profane, populare, cu durerile, cu cusururile, cu munca și cu sărbătorile lor. Scenele sale sunt piețe de oraș pline de popor, pictate detaliat, cu peisaje largi, aceste piețe fiind pentru pictor tot atât de importante ca și oamenii.

În lucrarea ***«PRĂBUȘIREA LUI ICAR»***, **de Pieter Bruegel cel Bătrân** *(numit și **Bruegel al țăranilor**, 1525?-1569, pictor flamand)* a așezat personajele ca într-o piesă de teatru în depărtarea și lărgimea marelui peisaj. În planul din față un țăran ară cu plugul cu un cal, un cioban își păzește turma sa de oi care paște și un pescar stă la malul mării, pe mare sunt niște corăbii care plutesc în bătaia vântului, iar în depărtare este un oraș, în spatele căruia se ridică un peisaj muntos. Insulele taie suprafața mării și la orizont răsare soarele, o zi ca multe altele începe, iar oamenii sunt la munca lor obișnuită. În acest timp, nimeni nu bagă de seamă Icarul care a căzut din cer în mare, acesta fiind reprezentat aici cu toată claritatea.

Culorile sunt tonuri locale și servesc decrierii obiective, neavând nici o semnificație expresivă. O masă suficientă de oranj-roșcat la brațele și gulerul țăranului stă în contrast de calitate cu tonalitățile verde-albăstrui și brune ale întregului tablou.

Pieter Bruegel cel Bătrân *(numit și **Bruegel al țăranilor**, 1525?-1569, pictor flamand)* utilizează de asemenea contrastul de proporție mare-mic atunci când coordonează trei mărimi deosebite: țăranul mare – oile mici – micul pescar. Astfel el compune: insulele stâncoase – bolovanul stâncos – stânca din mare sau corabia cu pânze – pescarul – Icarul care se scufundă. Tabloul este în principal pictat în oranj-roșcat, verde-albăstrui și tonurile de amestec ale acestora. Problema spațiului **Bruegel** o rezolvă în mod particular, conducând cu diagonale în adâncimea tabloului: de la pescar peste muncitori până la baza stâncii luminoase și prăpăstioase mergând o diagonală, acesteia răspunzându-i o mișcare contrară de la stânci peste oraș, către soare și punctul de vedere către linia de orizont. Spre acest punct conduce o diagonală de la plug la capul țăranilor, iar mai departe către blocul de stâncă și către micile corăbii cu pânze. O altă diagonală se profilează de la Icar peste pânza umflată a corăbiei, către soare. Cu diagonalele contrastează linia de orizont, orizontala de la oraș către insula luminoasă de pe mare și orizontala de la oraș către vârful drept al malului, peste marea pânză, către stâncile mari și către mijlocul închis construit în stânga tabloului.

Impresia statică a lucrării este întărită prin verticale: una conduce către stânga tabloului de la cal către trunchiurile copacilor, către stâncile înalte, altele drept de la pescar peste Icar, peste corăbii către munții de la orizont. Singurătatea particulară a fiecărui om în marele peisaj, dă tabloului expresia unei legături predestinate, fatale, dintre om și natură.

<u>CONTRASTUL CLAR-OBSCUR și CONTRASTUL DE CALITATE</u>

- **TABLOUL al XV-lea -** ***«NOUL NĂSCUT»***, **de Georges de La Tour** *(1593-1652, pictor francez)*, **Muzeul din Rennes.**

În timpul său, **Georges de La Tour** *(1593-1652, pictor francez)* era un foarte onorat maestru. El a lucrat în Luneville, unde a murit în 1652.

Tablourile sale rămăseseră de atunci mult timp nebăgate în seamă, până când cubiştii şi impresioniştii îl redescoperiră.

Temele tablourilor lui **de La Tour** sunt netede şi cotidiene. El a pictat cu predilecţie scene de noapte, în puternice contraste închis-deschis. **Jacopo Robusti Tintoretto** *(1518-1594, pictor italian)* şi **Caravaggio** *(pe numele său adevărat* ***Michelangelo Merisi****, 1573-1610, pictor italian)* au fost premergătorii acestui mod de pictură din închis-deschisuri. **Tintoretto** a modelat adesea scenele tablourilor sale mai întâi în ceară sau lut, luminând cu lumină de lumânări aceste schiţe plastice pentru a face distribuţia cea mai bună de lumină, găsind-o în acest fel deosebit. **De La Tour** a mers atât de departe în străduinţile sale de a reprezenta convingător posibilităţile efectelor de lumină că a introdus în unele tablouri lumânarea arzândă ca izvor de lumină în reprezentare. Tablourile sale au de aceea o semnificaţie realistă spre deosebire de tablourile lui **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** *(1606-1669, pictor olandez)*, care a rezolvat problema luminii pe calea în esenţă a albastrului.

În tabloul *«NOUL NĂSCUT»* este reprezentată o tânără cu copilul ei care doarme. O a doua, întoarsă cu faţa la ea, ţine o lumânare aprinsă în mână. Principiul compoziţiei este atât de pur şi de curat aici, ca şi în tablourile lui **Pierro della Francesca** *(1416-1492, pictor italian)*.

Semnificaţia aşezării figurilor este pentru o compoziţie ordonată la fel de importantă ca şi accentuarea semnificativă a orizontalelor, verticalelor şi diagonalelor direcţiilor spaţiale.

La **de La Tour** masa este pictată în faţă, a doua femeie şi copilul pe lateral. Poziţiile persoanelor corespund foarte bine cu direcţiile de observaţie, ochii celor două femei fiind îndreptaţi asupra copilului, iar mâna care fereşte de lumina lumânării acoperind-o din faţă, binecuvântează oarecum copilul şi concentrează privirea mai mult asupra noului născut. Totul este accentuat plastic în apropierea corpului mic al copilului, în timp ce formele mai îndepărtate sunt pictate cu mai puţină claritate.

Modul cum **de La Tour** conduce tonurile de lumină şi umbră pe figuri, duce la o dematerializare a formelor naturii. Astfel copilul este legat de ultimul plan printr-un ton de umbră, în ideea unei forme de tablou, acest ton împiedicând efectul de perspectivă de la genunchii mamei către corpul ei, deoarece perspectiva ar fi distrus unitatea suprafeţei tabloului. **De La Tour** conduce albul îmbrăcămintei celei de-a doua femei în treceri delicate şi fine, care se închid în sus către corpul ei şi către închisul fondului.

Întrebuinţarea culorilor în tablourile lui **de La Tour** este fără îndoială subiectivă, folosind aproape regulat aceleaşi culori: roşu, negru şi alb, utilizând pentru tablourile sale totdeauna contrastul clar-obscur şi de calitate, ajutat fiind de culorile închise şi deschise, vii şi stinse. Întrebuinţarea contrastului de calitate produce schimbarea culorii roşii-înfocate, într-o căldură liniştită.

Deşi opoziţia închis-deschis izbeşte tăios pe unul şi altul, impresia generală a tabloului lui **de La Tour** este reţinută, expresia personajelor fiind de interiorizare decât de exteriorizare.

CONTRASTUL CLAR-OBSCUR, CONTRASTUL CALD-RECE şi CONTRASTUL DE CALITATE

- **TABLOUL al XVI-lea -** *«MERE ŞI PORTOCALE»*, **de Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris.**

În perioada de mai târziu, **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, a căutat în capodoperele sale să unească toate culorile într-un organism armonic al tabloului. Efortul său către unitate l-a dus ocazional la reprezentări în care formele şi culorile naturale sunt desfăcute în ritmuri de formă şi în pete de culori abstracte.

Însă, **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* n-a neglijat niciodată legile fundamentale ale unei compoziții ordonate a tabloului, cu toată descompunerea aparent arbitrară. El a organizat spațiile tabloului în spații bine proporționate parțial, a ordonnat mulțimea de tonuri în planuri desluşite şi clare, reducând formele până la claritatea elementelor geometrice.

Nu ştim dacă **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* a găsit în tablourile sale proporțiile de mărime măsurând şi construind, dar după părerea mea aşa a procedat. Când analizăm în treacăt tablourile sale, înțelegem felul său de a vedea lucrurile, modulările bogate în raporturi ale culorilor, mişcările ritmice ale liniilor şi plasarea accentelor, fiind gândite perfect. În tablourile lui **Cézanne** culorile luminează în strălucirea întreagă a legilor coloristice, intervalele formelor şi ale culorilor contrastând şi vibrând împreună ca într-o operă muzicală. ***«El cântă din orga cea mare ca César Auguste Franck*** *(1822-1890, compozitor, organist şi pedagog francez de origine belgiană)»* aşa a fost apreciat.

În natura statică ***«MERE ŞI PORTOCALE»***, **Paul Cézanne** a întrebuințat toate culorile cercului cromatic şi cu toate acestea iese în evidență un acord clar qvadruplu de două perechi de culori complementare: roşu ↔ verde şi oranj ↔ albastru. El pune tema roşu ↔ verde în forma închisă dintre părțile deschise ale feței de masă, pentru oranj pictează fructiera dedesubt, o pată de culoare albastră o lasă să zvâcnească într-o rezonanță albastră în cutele feței de masă.

Cele patru culori principale ale tabloului sunt modulate în felurite fețe împrăştiate în toată suprafața tabloului. În acest acord qvadruplu se adaugă o a treia pereche de culori complementare: galben ↔ violet. În modelarea merelor a întrebuințat galbenul ca ton deschis de accent. Violetul măreşte impresiunea generală artistică a tabloului.

Toate culorile sunt înfățişate în întunecarea lor, **Paul Cézanne** obținând tulburările prelucrând amestecul complementarelor: roşu ↔ verde, oranj ↔ albastru şi galben ↔ violet. El atinge astfel tonuri de amestec şi tonuri tulburi de putere artistică coloristică. Acesta apare îndeosebi mai evident desluşit în suprafețele colorate închis.

Cézanne a lucrat cu toate posibilitățile de contraste ale culorilor, însă a nuanțat impresiunile şi efectele unor anumite contraste în detrimentul altora. Însă, accentul principal tabloul îl obține prin contrastul închis-deschis. O grupă luminoasă alcătuită din fața de masă, ulciorul şi cu fructiera contrastează cu părțile închise ale tabloului.

În interiorul acestor planuri ale tabloului, culorile sunt variate într-un număr mare de nuanțe tonale, tabloul căpătând o expresie pictural-artistică prin modulări cu contrast închis-deschis. **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)* extinde întreaga bogăție a calităților culorilor calde şi reci în planul deschis, întrebuințând pentru aceasta culori de o luminozitate egală, care în însuşirea lor cromatică sunt cuprinse în ordinea cercului cromatic: galbenul, verdele, albastrul, violetul, rozul şi oranjul-luminos urmează unul după altul.

Aceste modulări calde-reci au efectul unei magii a lumii obiective pe care **Paul Cézanne** a vrut s-o realizeze conştient. În planul al doilea culorile nu sunt numai închise şi tulburate, ci tulburările sunt aşezate una lângă alta, în contrast cald-rece. Întrebuințarea culorilor tulburi şi

pure, dau efectele contrastului de calitate. Fructele modelate în contrastul cald-rece nu arată nici o opoziție cald-rece, tonurile lor deschise unindu-se cu tonurile planului luminos și tonurile închise se unesc cu tonurile planului închis.

Schița de construcție arată elementele principale ale tabloului: împărțirea suprafeței, direcțiile spațiale, contrastele formelor și distribuirea acestora pe suprafața tabloului. Raporturile accentelor și axele sunt însemnate exact cu verticale, drepte orizontale și diagonale.

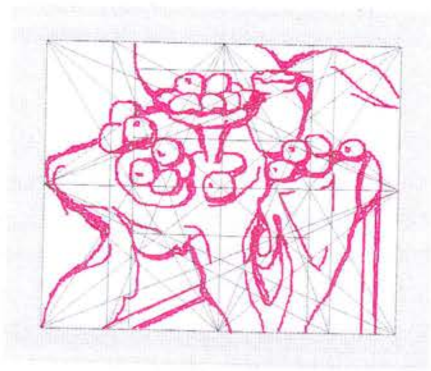


Fig. nr. 219 - Schița de construcție a tabloului *«MERE ȘI PORTOCALE»* **de Paul Cézanne.**

Importante sunt liniile principale care tind fiecare în parte către în sus, din mijlocul tabloului. Ele aleargă contrariu unei perspective normale, după care liniile tabloului converg către un punct de fugă. Celor două linii care fug la infinit, **Paul Cézanne** le opune două linii paralele al căror punct de fugă se găsește în partea de sus a marginii tabloului.

Astfel privitorul este constrâns să se concentreze asupra reprezentantului. La **Paul Cézanne** este vie întrebuințarea legilor formelor, așezându-le pe cele rotunde drept liniar, iar pe cele ascuțite vis-à-vis, obținând cu aceasta o puternică claritate în caracterizarea formelor. Ele pot fi legate împreună prin forme de trecere cu caracter de amestec și nasc organic forme care pot merge laolaltă. Un important merit al lui **Paul Cézanne** este de a fi putut găsi și reprezentanța organică a tabloului.

Împărțirea grupelor este realizată într-un singur sens: în mijlocul tabloului **Paul Cézanne** așezând marele măr roșu; în stânga, la dreapta și deasupra acestui măr, ordonând creșterea bogată a grupelor compuse de fructe; opus fructierei întinsă orizontal, așeză vertical ulciorul; iar fața de masă este accentuată în direcții orizontale și diagonale.

Frumusețea și calitatea tabloului nu constă însă numai din particularități interesante, el fiind un tot care a fost creat printr-o viziune unitară.

CONTRASTUL CALD-RECE

- **TABLOUL al XVII-lea** - *«MARIA CU COPILUL CRISTOS» (denumită "La Belle Verrière,* **Vitraliu din Catedrala Chartess.**

Acest vitraliu aparține exemplelor celor mai reci de pictură franceză pe sticlă. A rămas și se mai păstrează și astăzi în Nava laterală sudică a Catedralei, al cărei Don a fost distrus de foc în anul 1194.

În prima jumătate a sec. al XII-lea abatele Seigur poruncise să se așeze în Catedrala St. Denis de la Paris primul vitraliu colorat. El întâmpină evenimentul cu cuvintele: ***«Pentru că simțul material al omului se îndreaptă într-acolo, la ceea ce este dincolo de materie.»***

Ferestrele colorate erau ca nişte hieroglife scânteietoare, care erau înţelese de popor. Lumina lor magică părea atât de plină de semnificaţie, încât credincioşii privind ferestrele trăiau o iradiere de dincolo, trăirea senzitiv-optică conducându-i nemijlocit către o dispoziţie pentru o mai înaltă spiritualitate.

În vitraliul *«LA BELLE VERRIÊRE»*, Maria-mamă stă pe un tron înalt, într-o haină albastră de gheaţă şi ţine copilul în braţe, care stă exact în axa de mijloc a tabloului. Înfăţişarea dreaptă, ceremonioasă a Mariei şi aşezarea centrală a copilului Cristos, duc desluşit la o expresie simbolică a unei lumi abstracte a ideilor.

Înfăţişarea corespunde modului de reprezentare bizantin al creştinismului mijlociu în care copilul Cristos a fost reprezentat ca simbol al Renaşterii.

Albastrul îmbrăcămintei Mariei stă înaintea unui plan de fund roşu, care provoacă albastrului o iradiere de lumină rece. Albastrul de gheaţă *(oxid de mangan)I* şi roşul sunt contraste calde-reci pure. Astăzi ştiinţele naturii ne spun că stelele care luminează albastru sunt tineri sori care iradiază energie şi că stelele roşii se găsesc într-un stadiu de bătrâneţe. Maria apare în vitraliu ca o regină născută dintr-o lumină cosmică albastră, originară şi primitivă, luminând ca o stea tânără într-o lumină rece albastră şi este înconjurată de lumina roşie a materiei. Copilul Cristos, care este încorporarea fiului lui Dumnezeu, este reprezentat într-o haină roşu-închis.

În jurul tabloului central al Mariei cu copilul s-a adăugat mai târziu, în primul rând figurile îngerilor din jur care sunt construiţi atât ca formă cât şi culoare, în acelaşi fel cum a fost construit tabloul cu Maria.

Totuşi *«LA BELLE VERRIÊRE»* este o creaţie măreaţă chiar şi în înfăţişarea sa de acum, fiind un mare prilej de trăire spirituală pentru privitor. Un asemenea vitraliu colorat pulsează într-un ritm asemănător ca şi soarele. Lumina zilei îşi schimbă continuu unghiul şi direcţia, culorile vitraliului iluminând în fiecare zi altfel, materia transparentă a sticlei având o putere de iradiere ca şi pietrele scumpe.

CONTRASTUL CALD-RECE

- **TABLOUL al XVIII-lea - *«ÎNGERII FĂCÂND MUZICĂ»* detaliu din *«CONCERTUL ÎNGERILOR»*, de Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathias Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Unterlinden, Colmar -**

Marele Altar din Isenheim era destinat pentru Biserica Spitalului Antonin.

În poporul de credincioşi care căutau această biserică erau si foarte mulţi bolnavi, pe

care tablourile trebuiau să-i lămurească asupra realității vieții, să le redea suferințele vieții, dușmăniile ei posibile și în același timp să le promită disperaților vindecare și mângâiere. **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathias Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)* a ales pentru Altar teme foarte diferite de tablouri: Sebastian, Antonius, Golgota și Deplângerea, formând o primă grupă; Bunavestire, Concertul îngerilor, Maria cu copilul și Învierea, formând grupa a doua; în sfârșit a treia grupă o formează cele două aripi laterale, Antonius și Paulus la stânga și cercetarea lui Antonius la dreapta. Toate aceste teme trebuiau construite într-o singură operă unitară în Altar. Grupele, fiecare în parte, trebuiau atătate poporului conform sărbătorilor bisericești.

În această așezare grupată, originală a Altarului, ***«CONCERTUL ÎNGERILOR»*** se găsea între tablourile Buneivestiri și al Mariei cu copilul Iisus. Într-o capelă gotică îngerii fac muzică, dând lucrării o expresie suprapământeană, pictorul urmărind prin aceasta să facă auzibilul vizibil.

Între cele șapte contraste ale culorilor, contrastul cald-rece este cel mai plin de rezonanță, prin el deschizându-se posibilitatea reprezentării cu culori a unei muzici de un gen vesel, jubiliar. Pictorul a ales acest contrast pentru construcția colorată a ***«CONCERTUL-ui ÎNGERILOR»***, contrast care a mai fost folosit și în alte două lucrări care împodobesc Altarul. **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathias Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)* a întrebuințat această impresie, acest efect de culoare pentru a reprezenta ceva ceresc.

Acest fragment redat aici al ***«CONCERT-ului ÎNGERILOR»***, arată o organizare în două planuri opuse unul altuia. Primul plan îl formează în fața îngerul cel luminos, al doilea îl formează grupa oranj-roșcat a îngerului din planul din mijloc, iar pe al treilea îl formează îngerii albaștri, verzi și violet din planul îndepărtat. Îngerul cel mare care cântă la violoncel *(viòla da gamba)*, este pictat în modulări deschise de cald-rece. De la blondul-auriu cald al părului, peste rozul cald sau rece, deschis sau închis al Mariei și peste tonurile violet-deschis, până la verdele-albăstrui rece și verdele-gălbui cald al stofei de pe picior, vedem culorile într-o desfășurare asemănătoare celor din cercul cromatic. Ele sunt contrastate de valurile drepte ale treptelor de nuanțe violet-roșcat.

Muzicienii cerești încep din locul unde mâna îngerului atinge tavanul. De aceea **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathias Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)* a pictat un acord surprinzător de variațiuni foarte puternice de cald-rece, care iradiază de acolo. Culorile deschise ale cercului cromatic iluminează aici cu puterea lor cea mai mare: verde-gălbui, albastru-rece, violet, roșu-roz, oranj-roșcat și galben. Culori asemănătoare răsună într-o bandă colorată, care conduce până la îngerul cu aureola galben-verzuie.

Lângă acesta se găsește un al doilea înger cu aureolă roz, iar în planul din mijloc cântă un altul ale cărui haine sunt pictate în culori de la roșu-rece până la oranj-cald.

În dreapta pâlpâie un roșu din brunul-roșcat închis, care pulsează în sus către aureola roșie a unui alt înger. Roșului-cald și oranjului-roșcat al acestei grupe îi răspund grupele

cherubinului şi serafinului în violet, albastru şi verde-rece.

Când compară la fel rezonanţele cald-reci sau închisurile adânci, atunci rămâne evidenţiată clar expresia cald-rece a tabloului. Îngerii cântă în Concertul bucuriei cu o iubire curată şi iluminaţi de o lumină colorată.

CONTRASTUL CALD-RECE

- **TABLOUL al XIX-lea - *«LE MOULIN DE LA GALETTE»*, detaliu *«JANNE»*, de Pierre Auguste Renoir** *(1841-1919, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris.**

Tabloul *«LE MOULIN DE LA GALETTE»* a fost pictat în anul 1876, când **Pierre Auguste Renoir** *(1841-1919, pictor francez)* avea 35 de ani. Ideea pictării acestui tablou se pare că i-a venit chiar din lucrarea lui **Edouard Manet** *(1832-1917, pictor francez)*, *«CONCERT LA TUILERIES»* aflat la ***Galeria Naţională din Londra***.

Vânzătoare şi croitorese, meseriaşi şi amploiaţi dansează într-o după amiază însorită la Montmartre, pentru că este o sărbătoare populară în aer liber peste care se revarsă lumina şi culoarea. **Renoir** mergea adesea la Montmartre împreună cu alţi prieteni de-ai săi pictori să observe şi să găsească acolo modelele sale, care nu erau modele de profesie.

Întregul tablou este pictat în albastru deschis şi închis, verde, puţin galben şi roz. O lejeritate dulce-transparentă pătrunde în atmosfera tabloului, culorile luminează cu transparenţă, tonurile locale ale obiectelor sunt desfăcute în acordul general al tabloului şi prin aceasta, naturaleţea puternică este ridicată pe un plan înalt al unei prezenţe înobilate.

Fiindcă este imposibil într-o reproducere mică a întregului tablou să arătăm fermecătoarele acorduri ale culorilor, am ales acest detaliu.

Figura centrală a tabloului este **Janne**, faţa ei fiind pictată din modulaţiuni de tonuri gălbui şi roz, până la violet-deschis, care alunecă unele peste altele. Pe frunte, la dreapta este un verde-gălbui căruia îi răspunde la marginea pălăriei un negru-albăstrui, până la violet-închis. Părul ei este violet-albăstrui, brun-castaniu până la oranj-roşcat şi acest acord se modifică până la culorile roz-aurii care contrastează cu acelaşi verde-deschis. Jacheta închisă luminează în apa violet-roşcat, tonul gălbui al pielei capătă limpezimea sa maximă în obiectul gălbui care atârnă şi în clipsul de aur, iar rozul obrajilor în roşul gurii. Acest roşu este ridicat şi exaltat prin acordul verde complementar al pălăriei. Verdele este variat: de la verde-albăstrui până la verde-gălbui şi luminează ca fiind cel mai frumos acord cald-rece.

Capul iradiază într-o lumină aproape fără umbră. Fiecare contur puternic este înmuiat prin treceri delicate şi cu toate că formele sunt aproape desfăcute de cea plutindă, ea este acolo sensibilă.

Suntem tentați să amintim fraza lui **Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*: ***«Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plenitude.»*** *("Când culoarea este în bogăția sa, forma este în plenitudinea ei.")*

Culorile acestui tablou par nişte culori de reflex sonore şi tonurile lor delicioase sunt nereale şi impalpabile, făcându-ne să ne credem că respirăm într-o lume fermecată. Tabloul datorează această impresie modulațiunilor de cald-rece.

CONTRASTUL COMPLEMENTAR

- **TABLOUL al XX-lea - *«MADONA CANCELARULUI ROLIN»*, de Jan Van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Luvru, Paris.**

Dacă încercăm să comparăm acest tablou al încoronării Mariei cu ***«ÎNCORONAREA FECIOAREI MARIA»*, de Enguerrand Charton** *(sau **Quarton**, activ pe la 1447-1461, pictor francez)*, **azilul din Villeneuve-les-Avignon - TABLOUL al II-lea** - *contrastul culorilor în sine* - pag. **123-124**, vedem atunci un fel neobişnuit de diferențiere în concepția acestei teme. **Charton** a pictat încoronarea ca pe o ceremonie supranaturală care se petrece cu totul în cer. Lumea pământeană a fost tratată de el foarte puțin şi în treacăt față de grupul principal al lui Dumnezeu -tatăl, Hristos şi Mariei.

Această întâmplare metafizică **Jan Van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)* a pictat-o într-o scenă pământească, în care fondatorul la care se închină, este reprezentat plin de însemnătate, ca şi Maria, care este înconjurată de înger.

Jan Van Eyck a pictat în mod realist o sală de palat, cu un peisaj frumos şi a aşezat pe Maria cu copilul Iisus în această lume bogată, pământeană. Îngerul, reprezentantul supranaturalului, este conceput ca un lucru secundar. Tabloul însuşi este o simfonie de contraste de culori, tonuri de deschis-închis de caractere de forme, de proporții şi texturi. Pictorul a dezvoltat efectul de culoare al tabloului din roşul mantiei Mariei şi din verdele care îi acoperă pieptul, amândouă culorile fiind complementare. Roşul răsună în aripa îngerului, în tivul postavului verde-albăstrui, în boneta mare a figurii mici a lui Iisus, pe terasă şi în arhitectura planului îndepărtat. Din culoarea amestecului roşu şi verde se dezvoltă culoarea interiorului palatului. Verdele postavului este vibrat în albastru în haina figurii mici, pe terasă, este luminat în râu, în munții peisajului şi în tonul colorat al cerului.

Îmbrăcămintea fondatorului este pictată în culorile închise şi deschise ale încăperii, culori asemănătoare rezonând şi în mozaicul duşumelei. Texturile coroanei, ale tivului mantiei

Mariei, ale îmbrăcămintei fondatorului, ale tavanului, ale ferestrelor, ale căpitanului şi ale peisajului pictat detaliat, dau tabloului expresia unei mari bogăţii. Aceste mărunţişuri, multe şi realist pictate în tablou sunt caracteristice pentru **Jan Van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)*. El aparţine pictorilor care impresionaţi de bogăţia formelor naturii, construiesc impresiv tablourile lor. Iisus copil, stă binecuvântând ca un simbol pe genunchiul mamei sale, ţinând crucea bătută în nestemate.

Copilul este mic în proporţie cu Maria-mama, care pare nenatural de mare. **Jan Van Eyck** îi poate exagera mărimea, deoarece el schimbă proporţiile naturale ale oamenilor. Mantia roşie este şi mai mare ca naturalul, capul Mariei fiind foarte mic, de asemenea foarte mic este şi capul îngerului care îi aduce coroana.

Cancelarul şi fondatorul Rolin este pictat în proporţii naturale, diferenţierea mărimilor ca proporţii fiind una din caracteristicile acestui tablou şi specifică lui **Jan Van Eyck**. În multe detalii compoziţia lasă să se vadă că el stăpânea cu măiestrie contrastul proporţiilor ca un mijloc al construcţiei artistice.

CONTRASTUL COMPLEMENTAR

- **TABLOUL al XXI-lea** - *«CAFENEAUA SEARA»*, **de Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)*, **Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.**

Din impresionism şi neoimpresionism **Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)* dezvoltă un expresionism linear ritmic şi puternic colorat. Statica realizată cu ştiinţa culorilor neoimpresionismului se schimbă într-o dinamică ce este condusă de o simţire subiectivă. Micul punct de culoare pointilist a fost mărit de **Vincent Van Gogh** şi îmtrebuinţat să dea textură suprafeţelor sale de culoare. El utilizează texturile ca mijloc al ritmitizării şi al intensificării culorilor, tablourilor sale fiind schiţate ca dintr-o mişcare de scriitură, întrebuinţarea culorilor fiind stabilită după sensibilitatea sa expresivă. Cele mai bune din tablourile sale sunt de o puritate de expresie răscolitoare, culorile fiind după simţul nostru, nearmonice.

Acest tablou arată cafeneaua-terasă luminată deschis pe o stradă întunecată de noapte. Terasa pătrunsă de plutirea unei lumini calde este pictată fără a ilustra lumina în galben şi oranj. Aceste culori luminoase contrastează cu casele întunecate şi cu cerul de noapte violet-albăstrui presărat cu stele. Strada pavată este pentru **Vincent Van Gogh** o suprafaţă texturată cu puncte şi linii din galben, oranj, albastru-luminos şi negru. Violetul-albăstrui al cerului are ecou la stânga în portal. Petele izolate de oranj în frontul de case negre-albăstrui, semnifică spaţii luminate. În

adâncul străzii întunecate se pierd câteva persoane, iar în capătul terasei stau ultimii oaspeți. Mesele și scaunele goale, oamenii care se întorc acasă și ferestrele luminate de un roșu ca vinul, dau expresia singurătății și a părăsirii.

În alte tablouri de **Vincent Van Gogh** ca: *«SEMĂNĂTORUL»*, *«SCAUNUL GALBEN»* și *«OMUL BĂTRÂN STÂND»*, găsim în același fel oglindirea singurătății sale unice.

În tabloul *«CAFENEAUA SEARA»* **Van Gogh** a așezat măreția cerului de noapte în raport cu mărimea oamenilor și existența lor prizonieră în conjuncturile de viață liber alese, precum și lumina artistică a stelelor. Astfel fiecare punct al tabloului este pătruns de fluidul personalității nervos provocate a pictorului. Culoarea principală, galbenul, formează cu oranjul terasei un contrast simultan cu violetul-albăstrui al cerului. Complementar cu galbenul este violetul, iar cu oranjul este albastrul. În locul violetului și al albastrului, **Van Gogh** folosește un violet-albăstrui care aruncă imediat în vibrație atât galbenul, cât și oranjul și care este mărit prin proporții de mărimi neobișnuite.

Galbenul-viu și oranjul cer o mult mai mare cantitate de violet-albăstrui ca să dea un echilibru armonic. Verdele-gălbui al pereților și verdele-închis al copacului, cu petele roșii presărate și cu liniile roșii așternute produc astfel o impresie de contrast simultan. Efectul de culoare al tabloului este astfel ridicat în mod expresionist prin compoziția asimetrică.

<u>CONTRASTUL SIMULTAN</u>

- **TABLOUL al XXII-lea -** *«SATANA ȘI LĂCUSTELE»*, **din** *«APOCALIPSUL SFÂNTULUI SEVER»*, **Mănăstirea Saint-Sever, sec. al XI-lea, Biblioteca Națională, Paris.**

«MINIATURILE APOCALIPSULUI SFÂNTULUI SEVER» au fost pictate în mijlocul sec. al XI-lea.

Din lucrarea *«SATANA ȘI LĂCUSTELE»* reiese o putere neobișnuit de expresivă. Desigur, el este compus original și surprinzător, atât în alegerea culorilor cât și în diviziunea petelor. Opera este construită pe două planuri:

- unul care formează fondul este împărțit în opt dreptunghiuri egale de mari și arată două perechi de culori: oranj-roșcat ↔ verde și violet-albăstrui ↔ galben, aceste culori fiind dispuse în cruciș în două dreptunghiuri;
- planul al doilea este format din figurile lui Satan, ale lăcustelor și ale oamenilor,

fiind întrebuinţate aici două perechi de culori: albastru ↔ oranj şi alb ↔ negru.

Astfel tabloul produce aici o rezonanţă din opt culori. Oranjul-roşcat ↔ verde şi violetul-albăstrui ↔ galben nu sunt exact complementare, fiecare pereche producând un contrast simultan şi de aceea culorile impresionează provocator, excitant şi disarmonic, aşa cum cere tema.

Lăcustele şi oamenii sunt pictaţi pe grupe de culori oranj-roşcat şi violet-brun; grupa de personaje violet-brun având feţele galbene, iar grupa oranj-roşcat având-le albastre şi verzi. Albastrul figurilor şi lăcustele impresionează aici încurcat, deoarece Diavolul şi lăcustele se prefac pline de pietate pentru a-i apropia pe oameni, pietate care nu le aparţine. Albul şi negrul dau lucrării ceva abstract, expresia culorilor şi a formelor fiind întărită prin gesturile de mimică ale lăcustelor care sunt puse în mişcare de către diavol. Ca un întreg, miniatura este expresia unei viclenii crude şi a unei perfidii ascunse.

Direcţiile figurilor sunt continuu crescânde şi lăcustele arată plăcerea de a ataca a Diavolului şi disperarea fără nici o ieşire a oamenilor.

Operele de artă expresive au adesea o impresiune respingătoare, care nu are nimic de a face cu realitatea frumuseţii clasice.

Căutarea figurilor Sfântului Antonius şi a lui Cristos din tabloul ***«GOLGOTA»*** a lui **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathis Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)* aparţine acestui mod de pictură expresivă. Asemenea opere conduc pe privitor către o emoţie interioară şi-l fac să trăiască puterile distrugătoare ale creaţiei.

CONTRASTUL SIMULTAN

- **TABLOUL al XXIII-lea - *«DEZBRĂCAREA LUI HRISTOS»*, de El Greco** *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)*, **Pinacoteca din München.**

El Greco *(pe numele lui adevărat **Domenikos Theotokopoulos**, 1541-1614, pictor spaniol de origine greacă)*, a început să picteze la Veneţia ca elev al lui **Tiţian** *(pe numele său adevărat **Tiziano Vecellio**, 1485?-1576, pictor italian)*. Însă pictura întunecată şi chinuitoare a lui **Jacopo Robusti Tintoretto** *(1518-1594, pictor italian)*, precum şi diferenţierea artistică delicată a lui **Veronese** *(pe numele său adevărat **Paolo Caliari**, 1528-1588, pictor italian)* l-au influenţat pe **El Greco** mai mult decât subtila multitudine tonală a lui **Tiţian**.

În picturile sale **El Greco** ridică figurile chinuitoare ale lui **Tintoretto** la o egalitate

exactică şi schimbă culoarea de construcţie a lui **Veronese** într-o simfonie liberă de culori. Perspectiva naturii şi anatomia organică au devenit la **El Greco** perspectiva şi anatomia expresivă a tabloului. **Cézanne, Paul** *(1839-1906, pictor francez)* a preluat mai târziu această moştenire şi a dezvoltat-o mai departe. **El Greco** a căutat să gândească în gesturi şi culori o expresie pentru trăirile sale, pentru fiecare temă a dezvoltat acordurile de culoare obiectiv-vizibile, în timp ce în expresia formelor a rămas subiectiv prizonier.

Tabloul ***«DEZBRĂCAREA LIU HRISTOS»*** arată caracteristicile calitative ale lui **El Greco**. Suferinţele lui Hristos sunt exprimate în această dezbrăcare ca o întâmplare extrem de respingătoare şi plină de răutate. **El Greco** a contrastat în tablou măreţia împărătească şi înfăţişarea nobilă a lui Hristos cu mulţimea soldaţilor cruzi.

Într-o mantie purpurie, Hristos stă izolat în mijlocul tabloului, fiind mâhnit de verdele-negru al hainelor robilor de război. Lângă Regele Împărăţiei lui Dumnezeu stă călăreţul într-o armură de nepătruns gri-albăstrui, ca un simbol al puterii pământeşti războinice. Armura acestui mincinos inactiv şi pe aceeaşi măsură de valoros cavaler care priveşte, reflectă culoarea purpurie a îmbrăcămintei lui Hristos şi se amestecă cu griul-albăstrui într-un dramatic gri-violet.

La stânga, în planul din faţă, stau Mariile, care se întorc cu faţa de la întâmplare. Prima este pictată într-un gri-galben tulbure, iar a doua într-un albastru-închis tulbure.

În dreapta, un băiat într-un pieptar verde-gălbui bătător la ochi, se înconvoaie peste o bucată de lemn, sfredelind bârna crucii. Sfredelitul, mişcarea de apăsare a corpului său şi a galbenului de sulf al vestei sale, îi dau o expresie de falsitate şi făţărnicie. Haina albă arată că nu este emoţionat sau mişcat de întâmplare. În partea de sus a planului din mijloc se îmbrâncesc sub formă de grămadă robii de război. Gri-albăstruiul cavalerului este tratat şi în fond, în planul din fund orizontal. Multele lumini presărate în tonul general gri-albăstrui produc o atmosferă puternică şi rece ca metalul. Culorile pământului: purpura, verdele-gălbui şi griul-albăstrui se urcă spre o disperare disarmonică într-un contrast simultan extrem de tăios. Efectul acestui contrast se naşte uşor deoarece culorile nu sunt exact complementare şi se irită reciproc.

El Greco a dat astfel expresie unui sentiment de apăsare, oferind frumuseţe de culoare prin reprezentările expresive ale întâmplării dureroase.

__CONTRASTUL SIMULTAN__

- TABLOUL al XXIV-lea - *«ÎNVIEREA ŞI SCHIMBAREA LA FAŢĂ A LUI IISUS»*, de **Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat **Mathias Gothart Neithart**, 1475?-1528, pictor german)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Unterlinden, Colmar.**

Mathias Grünewald *(pe numele său adevărat **Mathias Gothart Neithart**, 1475?-1528,*

pictor german), a construit fiecare din temele sale într-o veridicitate care nu ţine seamă de nimic, cu o putere şi o limpezime nemaivăzută până atunci. El a făcut abstracţie de orice convenţie în întrebuinţarea culorilor şi a năzuit să întemeieze un simbolism vizual universal. Fiecare scenă capătă caracterizarea sa puternică în formă şi culoare. Atât timp cât aceste scene puteau fi văzute în grupurile concentrate respective ale tonalităţii Altarului, se obţinea o coeziune spirituală şi o unitate certă.

În plasarea de astăzi, care face posibilă observarea fiecărui tablou în parte şi pe toate unul după altul, nu se poate găsi o omogenitate legată puternic şi o unitate a operei întregi. Fiecare privitor este nevoit să facă în felul său această vizionare a ansamblului. **Grünewald**, evident a neglijat unitatea decorativă în prealabil plănuită în favoarea unei reprezentări şi caracterizări veridice a fiecărei teme în parte.

Acest tablou reprezintă Învierea şi Schimbarea la faţă a lui Hristos. Compoziţia începând în colţul stâng cu mâna unui paznic şi cu sabia care întretaie corpul răsucit ritmic, acesta fiind văzut paralel cu suprafaţa tabloului. Al doilea paznic stă de-a curmezişul primului, venind din adâncul tabloului înainte. Acest grup de paznici este închis în faţă prin liniile drepte şi orizontale ale mormântului din apropiere, piciorul drept al primului paznic alcătuind o formă de închidere. Acest picior, ca şi pământul de lângă el, se îndreaptă către înainte spre un al treilea paznic îngenunchiat, care tinde către înainte. Deasupra acestuia se apleacă abia vizibil într-o mişcare contrară un al patrulea. Toată partea de jos a tabloului este umplută cu direcţii extrem de contrastante. În privinţa culorii se vede un galben puternic izolat în îmbrăcămintea primului paznic, roşu-închis la al doilea paznic, oranj-roşcat la mormânt, iar cel de-al treilea paznic, cel cu sabia în mână în colţul din stânga al tabloului îşi găseşte accentul contrar pe casca primului paznic şi pe capul celui de-al treilea. Aceste trei pete dau ca figură de referinţă un triunghi, care este plin de o puternică impresie de încordare profundă. Mâna care ţine sabia este în acelaşi timp vârful unui unghi care este format de aceasta şi de verticalele care conduc peste piept, către articulaţia cotului stâng. Acest unghi se deschide ca o cupă din care îşi ia zborul mişcarea giulgiului, care strălucind de lumină, fluturând nervos în diagonala din dreapta tabloului se desface, orientat uşor către stânga; statura celui care învie este cuprinsă în jur de un uriaş nimb în formă de cerc. Mişcarea în diagonală a giulgiului este înconjurată în planul tabloului de stâncile puternic roşu-brune, aşezate de-a curmezişul.

În giulgiu şi în aureolă **Grünewald** introduce întreaga putere metaforică de impresionare a tonalităţii culorilor. Roşului-închis, tulbure şi pământesc al paznicului, el îi opune verdele-luminos, complementar din pânza care se înalţă în vâlvătăi şi trece de aici peste verde-închis, verde-albăstrui, albastru, violet-albăstrui, violet, violet-roşcat, roşu, oranj-roşcat, oranj, oranj-gălbui şi alb în corpul lui Hristos şi în întregul cerc spectral, în puterea lui cea mai mare de iluminare. Galbenul-luminos şi oranjul-roşcat al nimbului contrastează complementar cu cerul albastru de ghiaţă.

Întregul este un acord unic, puternic şi cuprinzător, care începe aproape fără culoare, se dezvoltă şi zboară către cea mai înaltă desfăşurare a unei puteri coloristice cereşti.

CONTRASTUL SIMULTAN

- **TABLOUL al XXV-lea - «*SINAGOGA*», de Conrad Witz** *(1405-1444/47, pictor german)*, **panou din Altarul «Heillspiegel»***("Oglinda mântuirii")*, **Kunstmuseum, Basel.**

Conrad Witz *(1405-1444/47, pictor german)* a evidenţiat clar în tablourile sale două componente ale construcţiei picturale a imaginii. El a vrut să dea fiecărei teme o expresie elocventă şi de neconfundat cu alta. Pentru **Conrad Witz** culoarea era purtătorul conţinutului psihic, fiecare din tablourile sale fiind de aceea construit pe un acord coloristic *(rezonanţă de culoare)* particular, care convine numai unui tablou.

El aşează mai târziu în tablourile sale figurile expresiv colorate într-un spaţiu reprezentat în perspectivă, plin de direcţii contradictorii. Arhitectura este reprezentată în spaţiu până la detalii şi modelată plastic în tonuri stinse, neutre, închis-deschise.

În această arhitectură culorile strălucitoare ale personajelor dau tablourilor lui **Conrad Witz** o notă caracteristică. În reprezentarea personajelor se găsesc de asemenea elemente plastice. Adesea, faldurile hainelor sunt astfel construite, că impresionează ca nişte structuri abstracte.

În acest tablou **Conrad Witz** dă **Sinagogei** o îmbrăcăminte galbenă, iar faldurile verticale ale îmbrăcămintei ei se leagă cu verticalele din arhitectură. Femeia stă într-o încăpere gri-închisă, a cărei uşă deschisă lasă să se vadă într-un adânc verde-albăstrui. În mâna dreaptă poartă două table de legi şi în mâna stângă ţine un steag cu toiagul rupt. Galbenul îmbrăcămintei simbolizează gândirea logică, intelectuală şi ştiinţa filosofică a poporului iudeu.

Prin contrastarea galbenului-luminos cu griul-întunecat al părţii din ultimul plan al tabloului, galbenul capătă o expresie particulară deosebită. În partea iluminată a hainei, galbenul este modulat prin tonuri la fel de deschise gri-violet. Aceste modulaţiuni schimbă galbenul într-o rezonanţă coloristică vibrând cu viaţă printr-o excitaţie simultană. **Conrad Witz** dezvoltă tonurile de umbră din oranjul-roşcat al mânecilor, care este complementar cu verdele-albăstrui al deschiderii uşii. Băţul steagului este rupt în locul unde atinge deschiderea uşii. **Sinagoga** pare că ar vrea să treacă pragul, însă toiagul ei de pribegie fiind rupt, nu mai poate purta sus steagul înainte, pentru a conduce poporul iudeu spre ţara făgăduinţei.

Conrad Witz simbolizează această ţară prin culoarea verde-albăstruie, ca o dorinţă înfocată şi depărtată. Cu voalul abia vizibil înaintea ochilor ei şi cu tabelele scrise în mână, **Sinagoga** simbolizează caracterul puterii oarbe al legii. Culorile gri-brune ale fondului din ultimul plan, care sunt amestecuri de culoare din: galben, oranj-roşcat şi verde-albăstrui, întăresc expresia tragic-melancolică a tabloului.

CONTRASTUL DE CALITATE şi CONTRASTUL CLAR-OBSCUR

- **TABLOUL al XXVI-lea - *«PEŞTELE FERMECAT»*, de Paul Klee** *(1879-1940, pictor elveţian activ şi în Germania)*, **Muzeul de Artă, Philadelphia.**

Paul Klee *(1879-1940, pictor elveţian activ şi în Germania)* a arătat în întraga sa operă compoziţională o largheţe neobişnuită în întrebuinţarea mijloacelor de reprezentare picturală. El a folosit toate posibilităţile de impresionare ale culorilor şi nu s-a putut opri asupra unui caracter precis de culoare sau de expresie. El a căutat un cântec întunecat, primitiv şi voios cu toate

realitățile de culoare de deasupra, de dedesubt și de pe pământ. **Paul Klee** a iubit culorile și le-a întrebuințat cu sens bine redat.

În tabloul *«PEȘTELE FERMECAT»*, impresionează prin caracterele de contrast: contrastul închis-deschis în tonuri alb-albastre, roz și oranj și contrastul de calitate în culori roșu și albastru-închis. Fondul tabloului este o noapte albastră-neagră, din ea luminând ici și colo culori pure ca niște pești de aur care strălucesc sărind din întunecime în lumină. Este aproape 12 fără un sfert, după cum arată un ceas Hänschen, ce atârnă în mijlocul tabloului. Puțin înaintea miezului nopții se scufundă zveltul și magicul albastru în eleșteul cu peștii de aur, plutind aproape nevăzut în orizontala din partea dreaptă a ceasului. Când acesta va bate 12, el va deveni mai sprințar și domnia lui va începe. Toți peștii plutesc în poziția dreaptă a valului, în așteptarea fermecătorului magic albastru.

Jos, lângă vaza de sticlă a ceasornicului de nisip cu cele cinci flori stă o figură care se vede dublată, ascultând și arătând o așteptare nesigură. În colțul din stânga de jos o figură trage cu ochiul pieziș în sus, căci în cești pentru ouă fierte strălucește în foc un ou mare, rotund și roșu. Sus luminează într-un violet-deschis plăcut unul din peștii de aur, el este cuprins de privirea albastrului.

Așa explic eu petele ca niște norișori albaștri deasupra și dedesubtul acestui amorezat. Deasupra stă nemaipomenită luna plină și cortina roșie, cald amestec în budoarul peștilor de aur, către 12 fără un sfert, în noaptea neagră-albăstruie.

Acest tablou este plin de o bucurie și de o petrecere fabuloasă.

CONTRASTUL DE CALITATE și CONTRASTUL CLAR-OBSCUR

- **TABLOUL al XXVII-lea - *«MAREA ODALISCĂ»*, de Jean-Dominique Ingres** *(1780-1867, pictor francez)*, **Muzeul Luvru, Paris.**

Jean-Dominique Ingres *(1780-1867, - pictor francez)* a trăit în timpul Revoluției franceze, influențat se pare în gândirea sa de deviza lui **Jean-Jacques Rousseau** *(1712-1778, gânditor, iluminist și muzician francez)*: ***«Înapoi la natură»***.

Șederea sa la Roma și studiile lui după operele maeștrilor greci și romani au făcut din el un clasicist. Epoca lui **Napoleon I Bonaparte** *(1769-1821, împărat al Franței)* era în întrebuințarea formelor și a culorilor de un rece patetic.

O putere de observație neobișnuit de ascuțită și un mod de reprezentare realistă îl predestinară pe **Ingres** ca portretist al timpului său, schițele sale fiind de o extrem de deosebită frumusețe. El a căutat foarte atent fluctuațiile și mișcările formelor naturale ca și o jumătate de secol mai târziu impresioniștii, modulațiile culorilor. Pe **Ingres** îl socotesc printre pictorii care au construit impresiv *(folosind formele și culorile naturii obiective)* datorită calităților caracteristice tablourilor sale, pe care le-a obținut din întipăririle naturii, care i-au fost mijlocite de studiile imense după natură.

Reprezentarea Odaliscei reflectă neobișnuita sensibilitate optică a artistului, impresiunea tablourilor sale fiind realistă, dar nu naturalistă.

Ingres a dezvoltat culorile locale și formele obiectelor numai aparent după natură, în realitate însă el a făcut mari schimbări contra naturii. Astfel, proporțiile naturale ale Odaliscei le-a schimbat exagerând, subliniind în sensul unei impresii de mărire formele de ansamblu. Construcția tabloului este executată cu o îngrijire din cele mai evidente și conduce din punct de vedere artistic, la trecerea formelor naturale în cele ale tabloului. Liniile principale ale spatelui și ale brațului întins sunt aproape paralele. Linia spatelui începe din cel mai de sus punct al turbanului și oscilează într-o curbă simplă, geometrică, peste piciorul stâng, peste marginea din dreapta tabloului, iar curba brațului trece, condusă puternic către marginea de sus a tabloului, amândouă curbele fiind însă linii de formă curat abstractă în tablou, ele trebuind să contrasteze cu colțurile tari și cu dreptele.

Compoziția de culoare este foarte simplă: albastrul, oranjul, brunul și galbenul sunt culori locale, care cu negrul, albul și griul sunt modulate. Albastrul și brunul-închis al fondului și albul draperiei dau corpului calitatea unui ton mijlociu luminos. Puterile de impresionare totale ale tabloului sunt contrastul clar-obscur și contrastul de calitate.

Liniștea figurii este puternic accentuată prin orizontale tabloului, albastrul draperiei fiind dispus în linii verticale și orizontale care conferă lucrării echilibrul necesar.

CONTRASTUL DE CALITATE

- **TABLOUL al XXVIII-lea** - ***«PARABOLA ORBILOR»***, **de Pieter Bruegel cel Bătrân** *(numit și* ***Bruegel al țăranilor****, 1525?-1569, pictor flamand)*, **Muzeul Național, Neapole.**

Pieter Bruegel cel Bătrân *(numit şi Bruegel al ţăranilor, 1525?-1569, pictor flamand)* reprezintă una din cele mai frământate şi mai complexe personalităţi artistice, operele sale impunându-se prin armonia lor învăluitoare şi prin şi prin tâlcul lor grav. Îi privim tablourile şi ne lăsăm cuprinşi de armonia culorilor vibrând ceresc, sau izbucnind din vâlvătăile iadului; retrăim râvna hărniciei umane pe care a exprimat-o în compoziţiile înfăţişând activităţi câmpeneşti, în timp ce perspectiva azurului se deschide larg deasupra capetelor personajelor; îl urmărim în elanurile sau crispările lui, în tumultul imaginaţiei despletite ca şi în calmul reculegerii în linişti şi înţelegem că **Bruegel** trăia cu ascuţime şi drama timpului său.

Din jumătatea de deasupra, stânga sus a tabloului *«PARABOLA ORBILOR»* vine un şir de şase orbi într-o direcţie diagonală, căzând către dreapta jos. Ei se clatină pe această direcţie în trei grupuri.

Primul deja căzut, este asociat cu culorile apei şi ale pământului. Numai cele două pulpe albe se ridică şi formează cu piciorul alb al celui de-al doilea şi al treilea orb un ritm care în albul său corespunde cu gluga acestuia şi cu privirea dusă, luminată sus de pom. Mâneca violet-roşcată al celui de-al doilea care cade, se leagă cu vesta purpurie a primului căzut. Această legare trage în jos la vale. Violetul-albăstrui luminos *(deschis)* al hainei, dă cu albul glugii şi al piciorului o expresie de mortăciune înfricoşătoare. Sentimentul evlaviei nu foloseşte smintitului orb cu glugă, el căzând odată cu conducătorul.

A doua grupă cu al treilea şi al patrulea orb este foarte agitată în ritmurile fluturânde ale stofei şi în gesturile nervoase. Al treilea orb, în haine închise gri-albăstrui ce corespund culorilor umbrei bisericii, întinde mâna sa stângă înainte, iar mâna care ţine bastonul este baza perpendicularei coborâtă din turnul bisericii, fiind perfect dreaptă ca şi cum s-ar sprijini de el. Orbitele goale ale ochilor el le îndreaptă către biserică, fără folos. Acesta nu vede şi se ţine de băţul celui de-al doilea, care cade înainte, fiind un egoist smerit, cu grija de a-şi asigura viitorul. Al patrulea pierde sprijinul pe băţul care cade şi se prinde cu speranţă *(haina verde)* de umărul celui de-al treilea. Haina verde şi ciorapii purpurii se leagă cu culorile primului şi mantia violet-deschis se leagă cu al doilea. El cade în aceeaşi tragică întâmplare ca şi primul şi al doilea.

Al cincilea desparte cu pardesiul lui gri-albăstrui închis mijlocul grupei din urmă. El este fricos, lipsit de independenţă, credincios *(gri-albăstrui)*, cu coroană roşie şi cruce în jurul gâtului. Pieptarul său purpuriu îl leagă cu al patrulea şi cu primul. Al şaselea şi ultimul despuiat este corpolent, neghiob şi simplist, tonul de culoare al mantiei sale legându-se cu luminozitatea şanţului cu apă din colţul din stânga jos al tabloului, el putând să cadă oricând undeva.

Tragicul tren al orbilor, în necorporabilitatea lor fără umbre, impresionează spiritual, nereal. Întrebuinţarea culorilor violet-deschis, gri, gri-albăstrui şi alb cu complementara galben-ocru a pământului, roşului purpură cu verdele este absolut neobişnuită la **Bruegel**.

El n-a întrebuinţat niciodată în acest sens de cădere, în celelalte tablouri ale sale violetul-deschis tragic şi griul-albăstruiul tragic, precum în acest tablou al orbilor. Aceasta înseamnă că **Bruegel** a întrebuinţat conştient culorile în sensul calităţii expresive.

CONTRASTUL DE CALITATE

- **TABLOUL al XXIX-lea** - *«ALIENAT ATINS DE GRANDOMANIE MILITARĂ»*, **de Théodore Géricault** *(1791-1824, pictor francez)*, **Colecţia Oskar Reinhart, Winterthur.**

Mort la 33 de ani într-un accident de călărie *(calul i-a fost una din pasiuni)*, **Théodore Géricault** *(1791-1824, pictor francez)*, a cărui activitate artistică se întinde pe mai puţin de 12 ani şi care n-a expus în timpul vieţii lui decât trei pânze, ar fi putut fi *Rembrandt*-ul picturii franceze.

Tabloul «*ALIENAT ATINS DE GRANDOMANIE MILITARĂ*» este pictat în tonuri negre-gălbui, având o expresie zguduitoare de demență. Violetul prin amestecare cu negru crește în întunecimea sa îndrăzneață, putând spune că el cade fără să vrea în domeniul fără lumină. Roșul-carmin primește prin amestecarea cu negru un caracter spre violet. Albastrul se paralizează cu negru, suportând doar puține trepte de gradație până la negru, puterea sa de strălucire stingându-se repede. Verdele este mult mai capabil de modulații cu negrul față de violet și albastru, având multe posibilități de schimbare.

Această lucrare a fost executată în anul 1822, în urma multor studii după nebuni.

Moartea prematură a făcut să se uite repede sau să se ignore.aportul imens al operei sale și să trebuiască mai bine de un veac pentru a o reconstitui în întreaga ei bogăție, cea mai mică dintre schițele sale impunându-se prin proporții monumentale.

INDEX – tablouri comentate

- TABLOUL al XV-lea - *«NOUL NĂSCUT»*, **de Georges de La Tour** *(1593-1652, pictor francez)*, **Muzeul din Rennes.** - *contrastul clar-obscur şi contrastul de calitate* - pag. 43, 64, 87, **135-136.**
- TABLOUL al XVI-lea - *«MERE ŞI PORTOCALE»*, **de Paul Cézanne** *(1839-1906, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris.** - *contrastul clar-obscur şi contrastul cald-rece* - pag. 43, 46, 119, **136-138.**
- TABLOUL al XVII-lea - *«MARIA CU COPILUL CRISTOS» (denumită "La Belle Verrière,* **Vitraliu din Catedrala Chartess** - *contrastul cald-rece* - pag. 47, **138-139**
- TABLOUL al XVIII-lea - *«ÎNGERII FĂCÂND MUZICĂ»* **detaliu din** *«CONCERTUL ÎNGERILOR»*, **de Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat Mathias Gothart Neithart, 1475?-1528, pictor german)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Unterlinden, Colmar** - *contrastul cald-rece* - pag. 47, **139-141.**
- TABLOUL al XIX-lea - *«LE MOULIN DE LA GALETTE»*, **detaliu** *«JANNE»*, **de Pierre Auguste Renoir** *(1841-1919, pictor francez)*, **Muzeul Jeu de Paume, Paris** - *contrastul cald-rece* - pag. 47, 98, **141-142.**
- TABLOUL al XX-lea - *«MADONA CANCELARULUI ROLIN»*, **de Jan Van Eyck** *(1390?-1441, pictor flamand)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Luvru, Paris.** - *contrastul complementar* - pag. 52, **142-143.**
- TABLOUL al XXI-lea - *«CAFENEAUA SEARA»*, **de Vincent Van Gogh** *(1853-1890, pictor francez de origine olandeză)*, **Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo** - *contrastul complementar* - pag. 52, 87, 118, **143-144.**
- TABLOUL al XXII-lea - *«SATANA ŞI LĂCUSTELE»*, **din** *«APOCALIPSUL SFÂNTULUI SEVER»*, **Mănăstirea Saint-Sever, sec. al XI-lea, Biblioteca Naţională, Paris.** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. 58, 118, **144-145.**
- TABLOUL al XXIII-lea - *«DEZBRĂCAREA LUI HRISTOS»*, **de El Greco** *(pe numele lui adevărat* ***Domenikos Theotokopoulos****, 1541-1614, pictor spaniol de origine grecă)*, **Pinacoteca din München.** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. 58, 87, 105, 118, **145-146.**
- TABLOUL al XXIV-lea - *«ÎNVIEREA ŞI SCHIMBAREA LA FAŢĂ A LUI IISUS»*, **de Mathias Grünewald** *(pe numele său adevărat* ***Mathias Gothart Neithart****, 1475?-1528, pictor german)*, **Altarul de la Isenheim, Muzeul Unterlinden, Colmar.** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. 58, 87, 104, **146-147.**
- TABLOUL al XXV-lea - *«SINAGOGA»*, **de Conrad Witz** *(1405-1444/47, pictor german)*, **panou din Altarul «Heillspiegel»***("Oglinda mântuirii")*, **Kunstmuseum, Basel** - *contrastul simultan şi succesiv* - pag. 58, 87, 104, 114, 118, **147-148.**
- TABLOUL al XXVI-lea - *«PEŞTELE FERMECAT»*, **de Paul Klee** *(1879-1940, pictor elveţian activ şi în Germania)*, **Muzeul de Artă, Philadelphia** - *contrastul de calitate şi contrastul clar-obscur* - pag. 64, 119, **148-149.**
- TABLOUL al XXVII-lea - *«MAREA ODALISCĂ»*, **de Jean – Dominique Ingres** *(1780-1867, pictor francez)*, **Muzeul Luvru, Paris.** - *contrastul de calitate şi contrastul clar-obscur* - pag. 43, **149-150.**
- TABLOUL al XXVIII-lea - *«PARABOLA ORBILOR»*, **de Pieter Bruegel cel Bătrân** *(numit şi* ***Bruegel al ţăranilor****, 1525?-1569, pictor flamand)*, **Muzeul Naţional, Neapole.** - *contrastul de calitate* - pag. 64, **150-151.**
- TABLOUL al XXIX-lea - *«ALIENAT ATINS DE GRANDOMANIE MILITARĂ»*, **de Théodore Géricault** *(1791-1824, pictor francez)*, **Colecţia Oskar Reinhart, Winterthur.** - *contrastul de calitate* - pag. 64, **151-152.**

INDEX – figuri

INDEX – dicționar de nume

G

H

I

K

L

M

CUPRINS

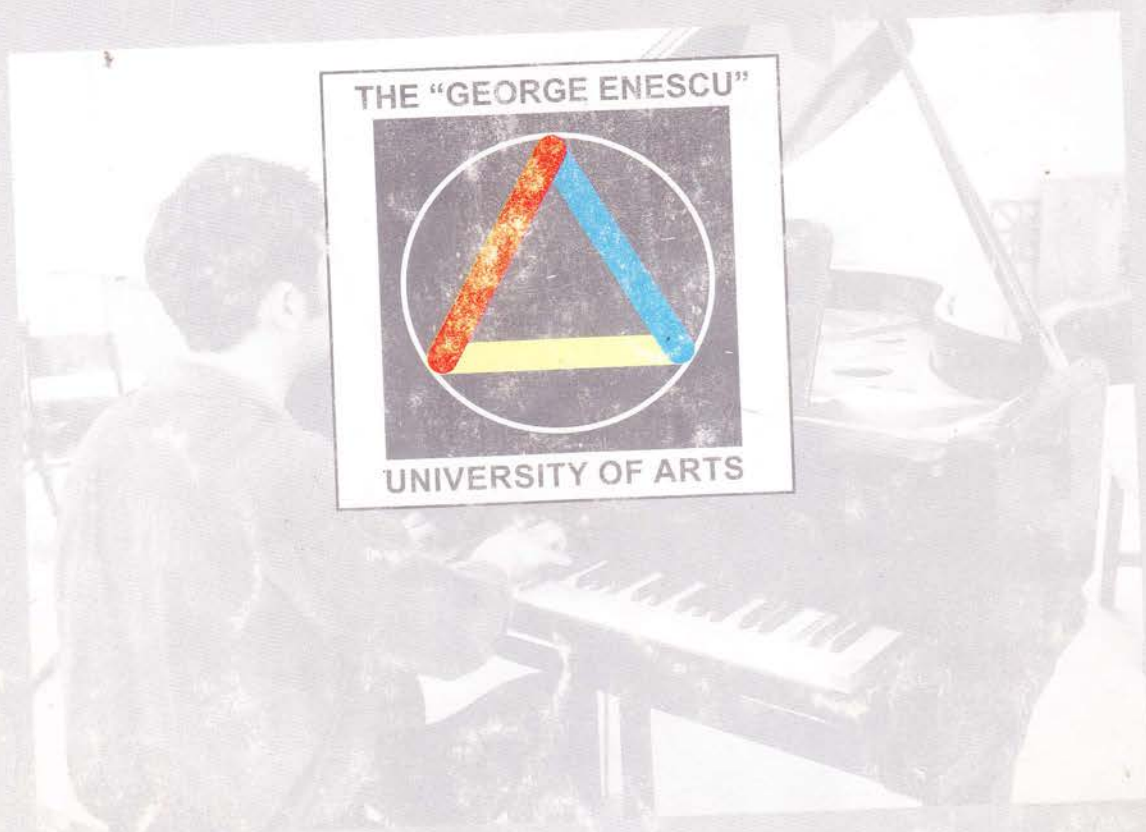
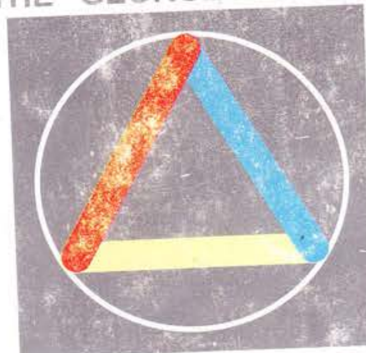
THE "GEORGE ENESCU" UNIVERSITY OF ARTS

The "George Enescu" University of Arts
79, HORIA Str., 6600, IASI, ROMANIA
Phone: +4032212549 Fax : +4032212551
Email: enescu@arteiasi.ro

The Faculty of Musical Performance
79, HORIA Str., 6600, IASI, ROMANIA
Phone: +4032212548 Fax : +4032212551
Email: assistantialbu@arteiasi.ro

The Faculty of Composition, Musical Pedagogy, Musicology and Theatre
79, HORIA Str., 6600, IASI, ROMANIA
Phone: +4032212548 Fax : +4032212551
Email: assistantmsava@arteiasi.ro

The Faculty of Fine Arts, Decorative Arts and Design
189 SARARIE Str., 6600, IASI, ROMANIA
Phone/fax : +4032225333
Email: assistanttscafaru@arteiasi.ro



Printed by
TRINITAS IAŞI